CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

580

octubre 1998

DOSSIER:
Felipe II y su tiempo

Hugo Padeletti
Poemas

Emeterio Díez Puertas
Las coproducciones ofensivas

Centenario de Giacomo Leopardi

Cartas de Brasil, Inglaterra y París
Entrevistas con John Elliott y Juan José Millás

Grabados y collages de José Hernández

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01 / 02
Fax: 91 5838310 / 11 / 13

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

580 ÍNDICE

DOSSIER
Felipe II y su tiempo

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Felipe II y su tiempo


J. hernandez 82

Felipe II y América

Guillermo Céspedes del Castillo

Corría el año 1543 cuando el príncipe Felipe, aún adolescente, se hizo cargo de la regencia al ausentarse por largos años de sus reinos de España su padre el Emperador. Sus nuevos dominios americanos habían sido adquiridos a título personal por los reyes Isabel y Fernando, como simples señoríos, pero en 1516 se incorporaron a la Corona de Castilla, de la que en adelante serían parte inalienable, como a petición de los colonos se confirmó varias veces a partir de 1519[1]. Los flamantes reinos de Indias parecían a la sazón consolidados, tras medio siglo de audaces exploraciones, brillantes conquistas y ocupación efectiva, empresas casi todas de iniciativa y financiación privadas a las que el Estado contribuyó, en expresión de un contemporáneo, poco más que con «papel y buenas palabras». Aunque con indudable eficacia, la Corona se limitó a encauzar y vigilar el desarrollo de los acontecimientos, orientándolos en su provecho.

Algo análogo había ocurrido con el diseño de la política ultramarina, cuya predominante dimensión religiosa y ética partió del clero. Aun sin contar con las precedentes bulas de 1493, la *Universalis Ecclesiae* de 1508 concedió a los reyes de Castilla autoridad para establecer y organizar la Iglesia en Ultramar, así como el privilegio de recaudar y gastar los diezmos eclesiásticos[2]. Por otra parte, desde 1511 un grupo de frailes planteó e inició la «lucha por la justicia» al asumir la defensa de los indios frente a abusos y crueldades de colonos y conquistadores[3]. Adaptándose a ambas orientaciones, el guerrero y hombre de acción que temperamentalmente era Carlos V se supeditó a los deberes y limitaciones de un sincero monarca cristiano. Dedicó abundantes recursos al establecimiento de obispados, envío de misioneros y construcción de edificios religiosos de todas clases.

[1] *Según ley 1, tít. 1 del lib. 3,* Recopilación de leyes de los Reinos de las Indias. *Véase Juan Manzano Manzano, «La adquisición de las Indias por los Reyes Católicos y su incorporación a los reinos castellanos»,* Anuario de Historia del Derecho Español *(Madrid), vol. 21-22 (1951-1952), pp. 1-170.*

[2] *Sobre este punto y sus posteriores implicaciones: Ismael Sánchez Bella,* Iglesia y Estado en la América española, *Pamplona, 1990.*

[3] *Sigue siendo válida como exposición de conjunto, la de Lewis Hanke,* La lucha española por la justicia en la conquista de América, *Madrid, 1959.*

Confió el gobierno de las Indias a sus representantes personales, los virreyes, y a autoridades colegiadas, las *audiencias gobernadoras*, que por estar constituidas por jueces profesionales se esperaba que hiciesen de la administración de justicia el principal de sus afanes[4]. Sobre todo, sometió al dictamen de teólogos y juristas toda su política indiana, en especial la relativa a la población autóctona, para armonizarla con las nociones cristianas de libertad, justicia y protección al desvalido[5].

Fueron, pues, razones éticas las que determinaron la alianza entre Carlos V y el clero indigenista, así como su pugna con los conquistadores y primeros pobladores; sin embargo, el antagonismo entre éstos y la Corona quedó reforzado por motivos estrictamente políticos. El ideal de los conquistadores fue una sociedad cuasifeudal en la que ellos y sus descendientes se perpetuarían como aristocracia militar hereditaria en premio a sus hazañas. Como vasallos del rey de Castilla asumirían el deber de gobernar, defender y mantener en paz los territorios adquiridos. Con ese fin utilizaron la *encomienda*, institución originaria de la frontera medieval peninsular, que transformaron de acuerdo con sus intereses. Empezando por Hernán Cortés en Nueva España (1522), los indios fueron concedidos en encomienda a los conquistadores, erigidos así en *señores de vasallos*. Cada nuevo señor o encomendero obtuvo un buen número de indios, con autoridad para gobernarlos y recibir de ellos un tributo en servicios y mercancías. El rey como señor supremo, el gobernador (antes jefe de la conquista) como su representante en cada provincia, y los encomenderos como vasallos del rey y señores de sus indios encomendados, constituirían para siempre «los huesos y los nervios» de la nueva sociedad indiana.

Los conquistadores miraban al pasado medieval para organizar el futuro. De momento, el rey no pudo privarles de lo que era su principal y casi único premio; pero menos podía tolerar la aparición de una nueva aristocracia señorial que, si lograba consolidarse, no habría modo de dominar desde el otro lado del Atlántico. El conflicto culminó con el problema de la sucesión de las encomiendas. Los encomenderos las querían en perpetuidad y hereditarias. Los frailes proindigenistas, y al frente de ellos Bartolomé de las Casas, luchaban por su supresión total e inmediata. La Corona buscó una solución intermedia y, sobre todo, procuró ganar tiempo mientras implantaba en América una burocracia estatal disciplinada, que iría

[4] *Acerca de las audiencias gobernadoras y su transformación en presidenciales: Fernando Muro Romero,* Las presidencias-gobernaciones en Indias (siglo XVI), *Sevilla, 1975.*

[5] *Antonio Ibot León, «Juntas de teólogos asesoras del Estado para Indias, 1512-1550»,* Anuario de Estudios Americanos *(Sevilla), 5 (1948), pp. 397-438. También Venancio D. Carro,* La teología y los teólogos-juristas españoles ante la conquista de América, *2 vols., Madrid, 1944.*

restando poder a los conquistadores que todavía gobernaban las provincias. Cuando pareció llegado el momento propicio Carlos V aprobó las Leyes Nuevas (1542), que incluían la supresión de las encomiendas. Poco después ordenaba que se suspendieran todas las conquistas (1550) y se mostraba dispuesto a decretar la evacuación de las Indias si los teólogos y juristas opinasen que la presencia española en América carecía de legitimidad ética.

Por prematura e inoportuna, la supresión de las encomiendas aparece como el mayor de los errores en la política americanista de Carlos V. Apenas conocida en el Nuevo Mundo, provocó una reacción generalizada de cólera y de protesta violenta que la historiografía ha tendido a minimizar, pero que permaneció viva durante una década, manifestándose en abiertas rebeliones, en conspiraciones más o menos extensas o graves y en desórdenes de diversa entidad. La oleada de revueltas se contuvo en varias regiones merced a la prudencia de los funcionarios públicos, que suspendieron a tiempo la aplicación de las Leyes Nuevas y solicitaron su revocación. Donde faltó esa prudencia, cual fue el caso del Perú, la rebelión no sólo se produjo, sino que triunfó. Como es natural, los encomenderos se sintieron arbitraria e injustamente privados de un derecho que consideraban legítimo, como merecido premio por sus trabajos en la conquista y el poblamiento. Toda la sociedad indiana se solidarizó con ellos, según demuestran los numerosos escritos de funcionarios reales, de religiosos, de cabildos y de simples particulares, unánimes en cuanto se expresan contra la abolición de las encomiendas. Permanecía viva la doctrina escolástica sobre las relaciones entre rey y reino, que tiempo atrás invocaron las Comunidades de Castilla cuando Carlos V antepuso sus intereses dinásticos a los de la nación. El monarca no tenía derecho a legislar en asunto tan importante como eran las encomiendas sin consultar a los interesados y obtener su consentimiento[6].

Aunque siguiendo directrices del rey, al príncipe Felipe le correspondió como regente y con el apoyo del Consejo de Indias, tomar medidas para contener las rebeliones, así como ir reduciendo el grave descontento que permaneció vivo en Ultramar durante un cuarto de siglo a partir de 1543[7]. Por un lado, se evidenció el deseo de hacer concesiones que atenuasen el malestar: las Leyes Nuevas se revocaron parcialmente, la encomienda siguió existiendo y recomenzó el juego de las dilaciones acerca de su per-

[6] *Guillermo Lohmann Villena,* Las ideas jurídico-políticas en la rebelión de Gonzalo Pizarro, *Valladolid, 1977.*

[7] *Henry Kamen,* Felipe de España, *Madrid, 1997, p. 30.*

petuidad. De otra parte, era tan imposible tolerar la rebelión abierta como sofocarla militarmente; lo primero no era compatible con la dignidad real; lo segundo hubiera requerido enviar un ejército a través del Atlántico. Se optó por mandar al Perú como «pacificador» a un habilísimo clérigo, Pedro de la Gasca, que consiguió reunir *in situ* fuerzas leales suficientes para terminar con la revuelta y ejecutar a sus cabezas más visibles, reduciendo al mínimo el derramamiento de sangre. Tan completo éxito, logrado con escasísimos medios y con apenas violencia, fue muy del agrado del príncipe, sin duda por afinidad temperamental con Gasca y aprecio de sus procedimientos diplomáticos y pacíficos.

Siendo ya rey, Felipe II continuó laborando pacientemente en la cuestión de las encomiendas; en 1561 llegaban al Perú tres comisionados con objeto de estudiar sobre el terreno su perpetuidad e informar al Consejo de Indias para que tomase una decisión, que ya era irrelevante: la *encomienda de servicio*, en la que los indios pagaban el tributo a los encomenderos en especie y en trabajo forzoso, ya había sido sustituida por la *encomienda de tributo*, en la que éste se percibe en metálico y es recaudado por funcionarios del rey, sin que el encomendero tenga contacto con los indios ni autoridad sobre ellos. La institución otrora diseñada como base de un régimen señorial se había convertido en una simple renta, progresivamente mermada por impuestos y pagada por la hacienda real sobre los fondos procedentes del tributo indígena.

Los problemas relacionados con la política indigenista no eran, sin embargo, los únicos. Mediado el siglo, tanto la administración de los reinos de Indias como la entera política americanista trazada bajo Carlos V habían entrado en una grave crisis. Felipe II dedicaría todo su reinado a mejorar y renovar ambas, utilizando para ello tanto el esfuerzo de algunos de sus mejores colaboradores como su propio trabajo personal y su talento administrativo. Sin ánimo de trazar un cuadro completo, me centraré en los años 1560-1575, período en el que culminan sus reformas e innovaciones en todo lo referente a América[8].

En 1524 se había establecido en la Corte el Consejo de Indias, inspirado en el de Castilla pero autónomo en su funcionamiento, al que se confió el gobierno de Ultramar, agregándole amplias atribuciones legislativas y la responsabilidad de actuar como tribunal supremo de justicia y de ejercer el Regio Patronato sobre la Iglesia. La frecuente convocatoria de juntas espe-

[8] *Un panorama más completo en Ismael Sánchez Bella, «El derecho indiano bajo Felipe II (1556-1598)», en sus* Nuevos estudios de derecho indiano, *Pamplona, 1995, pp. 21-62, también 191 ss.* et passim.

ciales, constituidas para resolver asuntos importantes, demuestra la escasa eficacia del Consejo; ésta se debió tanto a la falta de reglamentación de sus funciones como al hecho de que la inmensa mayoría de sus consejeros no conocían América ni disponían de suficiente información sobre ella. Fue preciso decretar en 1542 una *visita* o inspección del Consejo, que Carlos V quiso pero no pudo ejercer personalmente, a resultas de la cual dos consejeros fueron destituidos al comprobarse su venalidad; también se redactaron las primeras y breves ordenanzas, con objeto de precisar las atribuciones y responsabilidades del organismo. Sin embargo, el remedio más eficaz no iba a ser la visita, sino el gobierno personal de Felipe II, iniciado en 1559, y su fiscalización diaria y directa de las labores del Consejo, hasta que diez años después se decidió a cambiarlo, como se detallará más adelante[9].

Por otra parte, la institución virreinal, aplicada en América con objeto de vigorizar la administración pública, no tardó en perder buena parte de su prestigio. El marqués de Falces, tercer virrey de Nueva España, fue destituido, aunque después lograse justificar su conducta; tres años antes, el cabildo de México había pedido la supresión del cargo de virrey. Si esto ocurría en Nueva España, donde los dos primeros vicesoberanos habían demostrado ser buenos gobernantes, tanto peor era el caso del Perú, donde el primero de ellos murió en combate contra los colonos sublevados y el cuarto, el conde de Nieva, se libró de la destitución sólo por su prematuro fallecimiento, tras el cual fue nombrado para sucederle un simple gobernador. En cuanto a las audiencias gobernadoras, su fracaso resultó tan completo que todas ellas fueron sustituidas por audiencias presidenciales, que ya no son organismos colegiados de gobierno, sino que éste lo ejerce su presidente de modo individual, con el título de presidente-gobernador; cuando deje de ser un letrado, ostentará además el título de capitán general, debido a las atribuciones militares que asume.

Por último, el Regio Patronato de la Iglesia, que parecía tan sólido desde su concesión en 1508, comenzaba a verse en peligro. En América, los misioneros más dedicados y entusiastas, haciendo una interpretación providencialista de la historia, estaban convencidos de que el descubrimiento y conquista habían sido un mero instrumento de Dios para abrir el Nuevo Mundo a su verdadero destino: el de albergar a una nueva cristiandad formada tan sólo por santos misioneros y angelicales indios, sin la enojosa presencia de inmigrantes seglares que, con sus pecados y malos ejemplos,

[9] *Ernesto Schäfer,* El Consejo Real y Supremo de las Indias, *vol. 1, Sevilla, 1935, especialmente pp. 96 ss.*

contradecían las enseñanzas religiosas impartidas a los indios; trataban, pues, de separar evangelización e hispanización, prescindiendo de ésta si les era posible[10]. Igualmente peligroso aparecía el establecimiento en Roma, con carácter permanente, de una comisión de cardenales que se ocupase de la conversión de los infieles, así como el proyecto de enviar a América un nuncio papal; con todo ello, el Regio Patronato quedaría, cuando menos, reducido y debilitado[11].

Para resolver esos problemas se reunió una «Junta de cosas de Indias», con carácter extraordinario y urgente, que se viene denominando «Magna» por la cantidad y calidad de sus componentes. La organizó el cardenal Diego de Espinosa, obispo de Sigüenza y entonces presidente del Consejo de Castilla, que reuniría en julio de 1568 a los presidentes de los Consejos de Indias y de Órdenes, a consejeros de ambos organismos, del Consejo de Estado, del de Hacienda y de la Cámara de Castilla; también a varios teólogos y al entonces visitador del Consejo de Indias, Juan de Ovando. Asistió a una parte de las sesiones el recién nombrado virrey del Perú, Francisco de Toledo, antes de partir para su destino. Durante las sesiones se examinaron casi todos los aspectos de la organización estatal en América, se acordó todo un programa de gobierno y se imprimió al conjunto un nuevo estilo y una mayor eficacia. Los virreyes Enríquez de Almansa en Nueva España y Toledo en el Perú se encargaron de aplicar y en parte de diseñar la amplia remodelación de las administraciones públicas, que tuvo por objeto inicial eliminar errores, carencias y defectos que databan del reinado anterior[12].

Se dedicó la mayor parte del tiempo y del esfuerzo a asuntos eclesiásticos. Se trataba de aumentar y mejorar rápidamente las actividades misionales, con objeto de hacer superflua la comisión cardenalicia establecida en Roma; también, de conservar e incluso incrementar los privilegios del Patronato. Se aprovechó a fondo la decisión del concilio de Trento, concluido en 1563, de que ningún clérigo pudiera ejercer ni jurisdicción sobre seglares ni la cura de almas sin hallarse sujeto directamente a la autoridad de un obispo. La aceptación por la Corona de este decreto conciliar iba a transformar por completo a la Iglesia indiana. Hasta entonces el clero había

[10] *John Leddy Phelan,* The millennial kingdom of the Franciscans in the New World, *Berkeley, Ca., ed. rev. 1970.*

[11] *Pedro de Leturia, «Felipe II y el Pontificado...» y «Misiones hispanoamericanas...», ambos trabajos en su obra* Relaciones entre la Santa Sede e Hispanoamérica, *vol. 1, Caracas, 1959, pp. 61 ss.*

[12] *Demetrio Ramos, «La crisis indiana y la Junta Magna de 1568», en* Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas *(Colonia), 23 (1986), pp. 437 ss.*

sido principalmente misional, pretridentino en organización y tradiciones, medieval en su espiritualidad y en el que predominaban los frailes, con su regla exenta y su relativamente democrática organización. Desde entonces, bajo la fortalecida autoridad de los obispos –cuyo número aumenta, al crearse nuevas sedes– se procuró ir limitando a sus conventos y misiones a los frailes, mientras crece muy deprisa el clero secular en las ciudades y en zonas rurales; es un clero moderno, postridentino, autocrática y eficazmente organizado, menos fervoroso pero más eficiente, con menos iniciativa pero más disciplinado. En contraste con el anterior fraile apostólico –que ahora, cuando ejerce la enseñanza o el trabajo pastoral, lo hace bajo la autoridad del obispo– el nuevo cura párroco es ante todo un obediente burócrata. La Iglesia indiana se hace menos indigenista y más castellana de lo que había sido. Se arbitraron también medios para separar al clero secular del regular, acabando con los choques y conflictos entre ambos, tan frecuentes hasta entonces.

Por si algo faltaba para intensificar el cambio, a partir de 1571 se estableció la Inquisición, sin autoridad sobre los indios y sin más tarea que ocuparse de los pocos judaizantes y protestantes que, pese a la prohibición de entrada, se habían instalado en Indias; lo importante de su papel consistió en incrementar la autoridad de los obispos y la disciplina del clero. Otra decisión relevante sería el otorgamiento de licencia a los jesuitas para establecerse en las Indias españolas, a las que aportaron modernidad y eficacia en la enseñanza, la evangelización y la administración de bienes eclesiásticos. Al lado de tantos éxitos, algunas de las medidas propuestas por la Junta para reforzar el regio Patronato fracasaron: la creación en la corte de un Patriarcado de Indias y de comisarios de cada orden para la selección y envío de sus misioneros a América; el primero no pasó de ser un título honorífico sin contenido; tan sólo los franciscanos llegaron a organizar su comisariado.

Una Iglesia en rápido crecimiento y una administración pública en pleno desarrollo por fuerza habían de resultar onerosas. Es natural, pues, que si los asuntos eclesiásticos atrajeron la mayor atención de la Junta Magna, su mayor preocupación radicase en los aspectos económicos y financieros. La ya habitual situación ruinosa de la hacienda real en Castilla[13] obligaba a pensar en las Indias como única fuente de recursos para el erario de Ultra-

[13] *La angustiosa situación a comienzos del reinado se refleja en M. J. Rodríguez-Salgado,* Un Imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo, 1551-1559, *Barcelona, 1992,* passim; *en pp. 345 ss. se refiere al desesperado esfuerzo por reestructurar la deuda pública y la hacienda real en 1557. Para las décadas siguientes: M. Ulloa,* La hacienda real de Castilla en el reinado de Felipe II, *Madrid, 1977.*

mar. Tocaba a su fin la época de casi universales exenciones de impuestos, generosamente concedidas para estimular el poblamiento del Nuevo Mundo y favorecer su desarrollo económico. Los únicos impuestos recaudados hasta entonces habían sido el quinto real sobre la producción de metales preciosos y el almojarifazgo y otras gabelas que gravaban el comercio transatlántico, completado en momentos de apuro con confiscaciones de oro y plata propiedad de particulares a la llegada de las flotas, a cambio de *juros* o títulos de deuda pública. Para mantener y aumentar esas fuentes de ingresos era indispensable fomentar la minería; con tal objeto se discutieron en la Junta diversos medios de asegurar suficiente mano de obra en las minas y se decidió de inmediato implantar el monopolio estatal del mercurio, incluyendo el obtenido en la mina peruana de Huancavelica.

Dado que estos ingresos no podían aumentarse indefinidamente sin dañar la actividad económica, se planteó la posibilidad de introducir nuevos impuestos, aunque «con templança y moderación». Se implantó de inmediato del almojarifazgo en el comercio marítimo interprovincial, hasta entonces exento; a partir de 1574 y de manera gradual comenzó a recaudarse la alcabala, con tasas muy inferiores a las que se cobraban en la Península. Por último, con objeto de aumentar los ingresos del erario, se fue ampliando la venta de oficios públicos y se inició la de *baldíos* o, como se diría hoy, la privatización de tierras sin dueño conocido, cuya propiedad se atribuyó el Estado.

En estrecha relación con la Junta Magna y tan importante como ella aparece la remodelación del Consejo de Indias, llevada a cabo por Juan de Ovando, primero como visitador, desde 1567, y luego como presidente del Consejo (1571-1575) hasta su fallecimiento. Fue el licenciado Ovando un hombre admirable por su talento, sus dotes de organizador, su sólida formación religiosa y jurídica, su integridad, su alteza de miras y su gran visión política. No se cuidó de hurgar en la vida y milagros de los consejeros, ni de exigirles responsabilidades por su gestión, con frecuencia poco limpia, habida cuenta de que casi todos fallecieron durante el curso de la visita. Se ciñó, por el contrario, a examinar el funcionamiento de la institución, señalar sus defectos y limitaciones, proponer los remedios que le parecieron más adecuados y elaborar una muestra de lo que podía hacerse para aplicarlos[14]. El deplorable estado en que halló los trabajos del Consejo se debía, según Ovando, a dos hechos básicos: primero, la falta de conocimiento de las Indias y de lo que en ellas sucedía, debida a lo fragmenta-

[14] *Schäfer, o. c.* supra, *nota 9, I, 120 ss. Para la labor legisladora de Ovando: Juan Manzano Manzano,* Historia de las recopilaciones de Indias, *vol. I:* Siglo XVI, *Madrid, 1950, pp. 139-274.*

rio e incompleto de la información que llegaba al Consejo y a que su personal, salvo contadas excepciones, nunca había estado en América; segundo, «el desorden legislativo imperante», debido a la ignorancia de los miles de disposiciones que el propio Consejo había dado a lo largo de medio siglo, que eran en gran parte casuísticas y cuyo texto se conservaba íntegro, por riguroso orden cronológico, pero que era inencontrable en el *maremagnum* de unos doscientos libros de registro.

Para solucionar ambos problemas Ovando contó con la diligente laboriosidad de Juan López de Velasco, primero secretario de la visita y desde 1571 «cosmógrafo y cronista mayor de Indias», a quien se confió una doble tarea: la de corregir, ordenar y custodiar todas las descripciones geográficas del Nuevo Mundo perdidas entre los papeles del Consejo y la de escribir una historia general de América. La información de tipo geográfico, histórico y –en la medida de lo posible– estadístico había de ser cuidada y detallada, como correspondía a la enorme extensión y complejidad alcanzadas por el poblamiento ultramarino; debía, además, llegar a la Corte de forma continua y masiva, para que los consejeros conociesen el mundo que les correspondía administrar y gobernar. Se redactaron y enviaron extensos y detallados cuestionarios, con orden expresa de que las autoridades civiles y eclesiásticas de todos los niveles a las que iban dirigidos contestasen con prontitud y esmero[15]. Las respuestas, de calidad muy desigual, fueron llegando a Madrid escalonadamente: son las famosas *relaciones geográficas de Indias*, cuya publicación se inició en 1881 y ha continuado hasta hoy[16]. El problema de ordenación, organización y síntesis que, para una sola persona, originaba aquella ingente masa de material acerca de población, producción, climatología, náutica y geografía física y humana, era pavoroso, pero en tres años de intensa labor López de Velasco tuvo concluida su *Geografía y descripción universal de las Indias*, que no se publicó hasta 1894, con objeto de no facilitar información a los enemigos exteriores de la monarquía española[17].

Fruto de la colaboración entre Ovando como director y López de Velasco como principal ejecutor fue la *Copulata de las leyes y provisiones*, índice

[15] *Incluidos en Francisco de Solano (editor),* Cuestionarios para la formación de las relaciones geográficas de Indias, siglos XVI-XIX, *Madrid, 1988.*

[16] *La información más concisa sobre ellas en David C. Goodman,* Power and penury. Government, technology and science in Philip II's Spain, *Cambridge, 1988, 68 ss. Comenzó a publicarlas Marcos Jiménez de la Espada,* Relaciones geográficas de Indias, *ed. Madrid, 1965; una nueva edición completa se ha iniciado con Pilar Ponce Leiva (editor),* Relaciones histórico-geográficas de la audiencia de Quito, *vol. 1:* Siglo XVI, *Madrid, 1991.*

[17] *La edición más reciente es la de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1971.*

sistemático de todas las disposiciones dictadas por el Consejo de Indias y contenidas en sus libros de registro. Evocando la organización de las Partidas, se dividió en siete libros que versaban sobre las siguientes materias: 1.°, Iglesia y gobierno espiritual; 2.°, gobierno temporal; 3.°, asuntos de justicia; 4.°, república o comunidad de los españoles; 5.°, república de los indios; 6.°, hacienda real; y 7.°, navegación y contratación o comercio. Se proyectó que la obra recopiladora estuviese concluida en siete años, pero se retrasó desde que Ovando fue nombrado presidente del Consejo de Hacienda –además del de Indias– en 1574 y se interrumpió un año después, cuando su muerte privaría a Felipe II de uno de sus mejores funcionarios y a las Indias de un gran legislador. De las partes que quedaron terminadas unas se convirtieron en leyes, otras influyeron en la legislación posterior y algunas cayeron en el olvido; justo será hacer mención de las más importantes.

El primer libro de la Copulata, sobre la gobernación espiritual, se elaboró íntegro, aunque por una serie de complejas circunstancias no llegó a obtener sanción legal; sin embargo, iba a servir de guía y estímulo a quienes en el Consejo de Indias laboraron desde entonces por imprimir en los reinos ultramarinos el sello de un humanismo personalista cristiano[18]. El título 2 del libro 2.° de la Copulata, que incluía la propuesta ovandina para organizar y mejorar el Consejo de Indias, se promulgó como las segundas ordenanzas de dicha institución, que se regiría por ellas desde 1571, aunque lamentablemente algunas de sus mejores iniciativas no fueron incorporadas a las ordenanzas por razones políticas; tal sucedió con la previsión de que las plazas de consejero fuesen el destino final de los oidores que hubiesen servido con más distinción en audiencias de Ultramar. Por último, en 1573 se convirtieron en leyes las llamadas *Ordenanzas de población*, en las que se reúnen una serie de disposiciones que Ovando incluyó entre los títulos 9 y 11 del libro 2.° de la Copulata; reglamentan cuidadosamente la acción colonizadora, que excluirá tanto la conquista militar de los primeros tiempos como la exclusiva evangelización pacífica que propugnaron los frailes proindigenistas; la nueva política, un término medio entre ambas posturas que recibe el nombre de *pacificación*, da en efecto preferencia a las actitudes pacíficas, mas no excluye el uso de la fuerza en casos de legítima defensa[19].

[18] *Ángel Martín González,* Gobernación espiritual de Indias. Código ovandino, *Guatemala, 1976; José de la Peña Cámara, «Las redacciones del libro de la gobernación espiritual: Ovando y la Junta de Indias»,* Revista de Indias *(Madrid), n.° 5 (1941), 109 ss.*

[19] *La impresión más reciente de estas ordenanzas en Diego de Encinas,* Cedulario indiano, *ed. facsímil de A. García Gallo, vol. 4, Madrid, 1946, ff. 232-246. Tabla de títulos de la Copulata en Manzano, o. c.* supra, *nota 14, pp. 364-369.*

Un ejemplo de estos casos será la reconquista de la Florida (1565-1566), ocupada por hugonotes franceses, que llevó a cabo Pedro Menéndez de Avilés con la ferocidad característica de las coetáneas guerras de religión que por entonces asolaban a Europa[20]; aquí no existían indios que proteger, sino herejes a quienes exterminar. La expedición de Menéndez de Avilés fue la única que tuvo éxito entre la docena de empresas de colonización que se pactaron e iniciaron entre 1557 y 1584; común a todas ellas fue el propósito de poblar el flanco oriental de los reinos de Indias, con objeto de defenderlos tanto de agresiones extranjeras en el Caribe y en el extremo meridional, entre el río de la Plata y el estrecho de Magallanes, como de la expansión portuguesa en el Brasil hacia el Oeste del meridiano pactado en el acuerdo de Tordesillas[21]. No buscando otro objetivo que el de ocupar lugares de valor estratégico antes de que cayeran en manos de enemigos, estas empresas pobladoras resultaban mucho más costosas que lo fueron las de conquista; carecieron además del atractivo económico suficiente para obtener la necesaria cantidad de pobladores.

Las amenazas exteriores se incrementaron en el transcurso del reinado. Las iniciaron los hugonotes franceses con sus proyectos de ocupar permanentemente algunos puertos en el Caribe desde los cuales paralizar la circulación de las flotas españolas (1555), privando así a Felipe II de la plata americana con la que suponían que financiaba su lucha contra los protestantes en Europa. Fracasó el plan, pero quedaron en las Pequeñas Antillas grupos de náufragos franceses, los *bucaneros*, pronto incrementados con piratas, contrabandistas y otras gentes de diverso origen, oficialmente apátridas y ferozmente antiespañoles, que atacaban por sorpresa buques y ciudades costeras; su importancia consistió en demostrar a Europa el grado de indefensión en que se hallaban las Indias. Al intensificarse el antagonismo hispano-británico en Europa, naves inglesas se dedicaron a atacar puertos y barcos españoles, con tan saneados provechos que desde 1580 más de cien embarcaciones se dedicaban cada año a ese negocio, principalmente en costas y aguas americanas[22]. Por entonces los ingleses habían alcanzado la capacidad financiera y técnica necesaria para equipar verdaderas flotas y

[20] *E. Lyon,* The enterprise of Florida. Pedro Menéndez de Avilés and the Spanish conquest of 1565-1566, *Gainesville, Fla., 1976.*

[21] *Jesús M.ª López Ruiz, «Los nuevos intentos expansivos de los años 60», en M. Lucena Salmoral (editor),* El descubrimiento y la fundación de los reinos ultramarinos hasta fines del siglo XVI, *vol. 7 de la* Historia General de España y América *de Eds. Rialp, Madrid, 1982, pp. 573 ss.*

[22] *Paul E. Hoffman,* The Spanish Crown and the defense of the Caribbean, 1535-1585, *Baton Rouge, La., 1980.*

montar con ellas audaces operaciones anfibias en cualquier lugar del Atlántico, capaces de conquistar por sorpresa y saquear a fondo la ciudad litoral que eligiesen, aunque no pudieran mantener por largo tiempo su dominio.

Ante tales amenazas, el rey de España sabía muy bien que le era imprescindible el dominio del mar, algo que nadie le había disputado a los países ibéricos hasta mediados del siglo XVI, pero que era difícil mantener. Mientras que los ingleses podían concentrar sus recursos navales en la fácil defensa de su metrópoli insular y en los pocos lugares que decidían atacar por sorpresa, Felipe II había de dispersar los suyos por el Mediterráneo, el Atlántico y todos los mares ribereños de sus dominios, donde como era fama no se ponía el sol. España contaba con la segunda flota mercante de Europa, que tras la incorporación de Portugal se convirtió en la primera, o al menos igualó a la holandesa[23]. A partir de 1580, Felipe dispuso también de la mejor flota de guerra, que en 1582 ganó la batalla naval de las Azores contra naves francesas, inglesas y portuguesas rebeldes; al año siguiente conquistó la isla Terceira con una armada de 98 buques. Cinco años más tarde fue todavía posible enjugar las graves pérdidas sufridas por la mal llamada Armada Invencible, pero en 1596 una flota angloholandesa de 128 naves con 15.000 soldados ocupó Cádiz durante dos semanas e incendió gran parte de la ciudad y hasta 200 barcos españoles[24]. Felipe II, viejo y enfermo, no disponía ya de una armada comparable a ésta. El episodio fue percibido en España como una vergüenza nacional y una irreparable humillación.

Se había perdido de modo irreversible la supremacía naval española. A fines de siglo, la importantísima industria castellana de la construcción naval agonizaba, carente de los subsidios, la protección y el estímulo de que había disfrutado en anteriores y más felices tiempos. Moría también la tradición de los grandes almirantes castellanos con la desaparición prematura de Pedro Menéndez de Avilés (1574) y del anciano Álvaro de Bazán (1588). Se venía percibiendo un gradual descenso en la calidad de la marinería y una creciente inferioridad técnica tanto en la artillería como en la táctica naval, al tiempo que ingleses y rebeldes holandeses progresaban correlativamente en todos y cada uno de dichos aspectos[25]. Pero estos

[23] *Joseph Pérez,* Histoire de l'Espagne, *París, 1996, p. 323.*

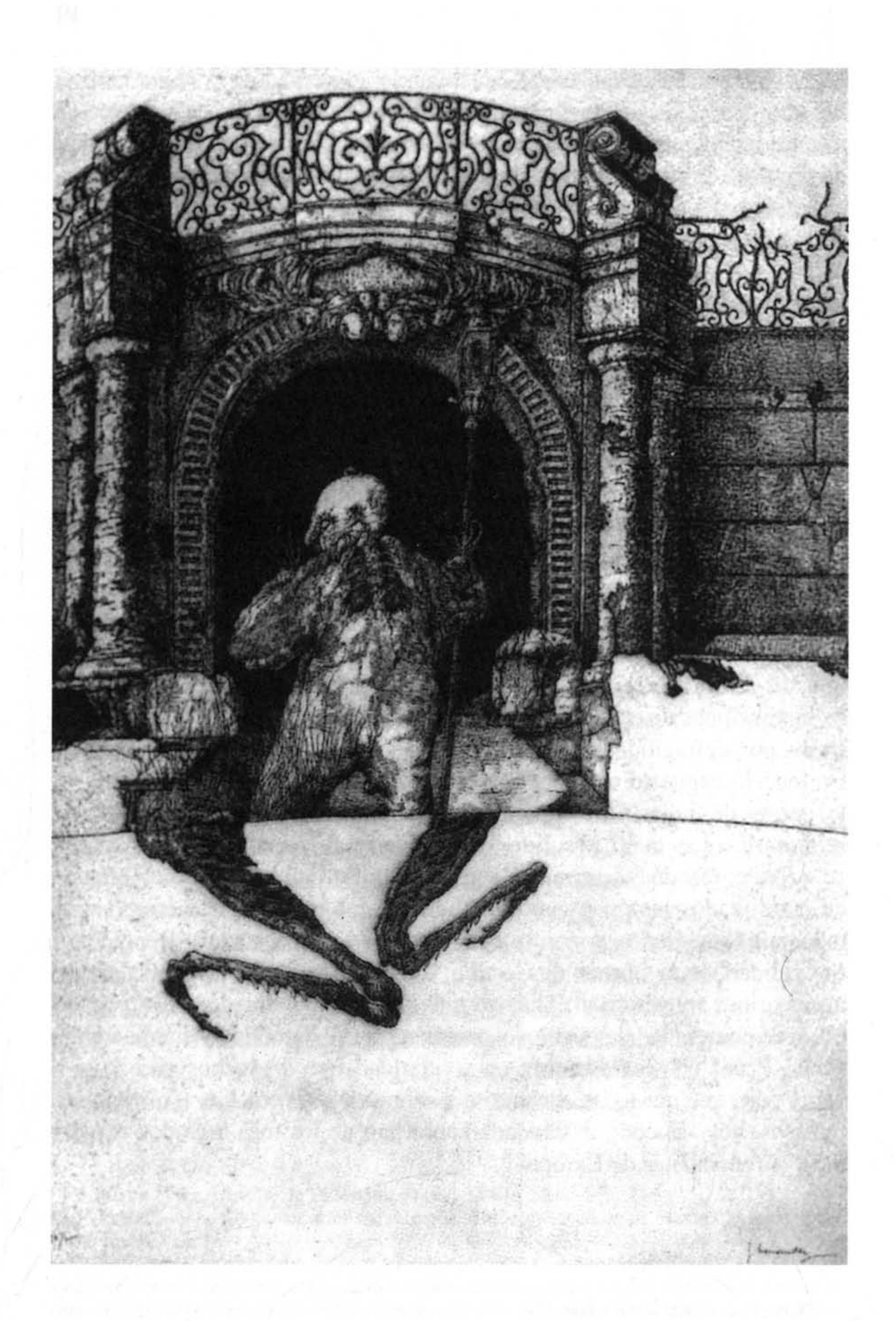
[24] *Peter Pierson,* Commander of the Armada. The seventh duke of Medina Sidonia, *Yale, 1989, pp. 193 ss.*

[25] *Guillermo Céspedes del Castillo,* La exploración del Atlántico, *Madrid, 1991, pp. 216-223. Geoffrey Parker, «Felipe II y el legado de Cristóbal Colón», en* La política de Felipe II. Dos estudios, *Valladolid (Colección Síntesis), 1996, pp. 53-118. Magdalena de Pazzis Pi Corrales,* Felipe II y la lucha por el dominio del mar, *Madrid, 1989.*

hechos eran consecuencias más que causas; el verdadero y único motivo fue la crónica escasez de dinero, responsable de tantos sensatos proyectos navales nunca realizados, de empresas interrumpidas ante la imposibilidad de seguirlas financiando, de demoras y discontinuidades en esfuerzos bien orientados. Recuérdese como botón de muestra que en 1574 el entonces presidente del Consejo de Hacienda, Juan de Ovando, calculaba en seis millones de ducados el ingreso anual de la tesorería, en tanto que los gastos ascendían a ochenta millones[26].

En conjunto, sorprende lo poco que las Indias contaron en la gran política de Carlos V, salvo como lugar de origen de metales preciosos procedentes de ingresos fiscales o de inicuas confiscaciones a particulares en el puerto de Sevilla. El Emperador adquirió las Indias, pero fueron los conquistadores quienes las ganaron a su costa; se produjo la brillante etapa inicial de la cristianización de los indios, mas el empeño corrió el grave riesgo de escapar al control del Estado; el monarca se esforzó, con admirable alteza de miras, por implantar una política indiana justa y acorde con la ética cristiana, mas al precio de provocar en Ultramar una grave crisis de abierta rebelión y profundo descontento; el soberano impulsó la organización político-administrativa de los territorios de Ultramar, pero no logró impedir ni la corrupción en el ejercicio del poder ni el rápido desprestigio de instituciones de crucial importancia. La estructura resultante se caracterizaba por su fragilidad, su inestable equilibrio, por su debilidad congénita. De todo lo expuesto se deduce, en cambio, que el verdadero fundador de los reinos de Indias fue Felipe II, que hizo mucho más que reordenarlos o reformarlos. Les confirió solidez, estabilidad y permanencia; los españolizó a fondo, terminando con una etapa de fluidez cultural que pudo conducir a resultados históricos muy distintos de los que se obtuvieron; sobre todo, supo integrarlos armoniosamente, con adecuada mezcla de rigidez y flexibilidad, en la Corona de Castilla. Corona cuyos reinos peninsulares y ultramarinos constituirían el núcleo más homogéneo, duradero y estable de esa gran comunidad de pueblos y naciones que se llamó la Monarquía Universal Española: esa aventura en solidaridad que a muchos parece hoy vieja, pero que quizás se adelantó a su época y que, con sus errores y sus fracasos, hoy «puede ser saludada como uno de los más logrados experimentos federalistas de Europa»[27].

[26] *Kamen, o. c.* supra, *nota 7, p. 152.*
[27] *Richard Mackenney,* La Europa del siglo XVI: expansión y conflicto, *Madrid, 1996, p. 32.*



Bacanal IV. Aguafuerte. 1975

Retratos, efigies, memoria y ejemplo en tiempos de Felipe II

Para una historia de la idea de centenario

Fernando Bouza

En el *Systema de Sociología* que publicó en Lisboa en 1884, Teófilo Braga desarrolla una interesante teoría sobre la función social que estarían llamados a cumplir centenarios, congresos y exposiciones. Para el más importante de los epígonos portugueses de Comte, las sociedades modernas estaban recurriendo a esas tres figuras para dar satisfacción a sus «necessidades de sentimento» y, así, poder ir «substituindo às religiões»[1]. Si las grandes exposiciones de productos nacionales realizaban una síntesis social activa y los congresos científicos hacían lo propio en lo especulativo, a los centenarios, «dos grandes homens ou dos grandes successos», les correspondía nada menos que propiciar la síntesis afectiva de una sociedad[2].

Producción, ciencia y memoria: he aquí una presentación bastante cabal, aunque, es cierto, no exhaustiva, de esa gran operación de invención de tradiciones nacionales en la que se embarcó con absoluta determinación el siglo XIX[3]. En lo referido al uso social de la memoria, sin embargo, a la política de celebración de centenarios habría que añadir también la propensión general a levantar monumentos públicos, lo que parece haber constituido una auténtica pasión decimonónica y que, con justicia, Maurice Agulhon ha calificado de *statuomanie*[4].

[1] *Joaquim Teófilo Fernandes Braga,* Systema de Sociología. *Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1884, p. 17.*

[2] Ibidem. *«A synthese activa está sendo realisada espontaneamente nas Exposições, formadas pelos productos dos esforços pacíficos; a synthese affectiva corresponde as novas noções moraes de solidariedade humana, manifesta-se pelos Centenarios dos grandes homens ou dos grandes successos; a synthese especulativa, como reconhecimento geral do poder espiritual da Sciencia, effectuase por meio dos Congressos, em que a patria se alarga em humanidade». Braga, que había tomado parte muy activa en las conmemoraciones camonianas de 1880, desarrolló sus ideas sobre la celebración de centenarios en su obra* Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas. *Porto: Silva Teixeira, 1884.*

[3] Vid *Eric J. Hobsbawm, «Mass-producing traditions: Europe, 1870-1914», en E. J. Hobsbawm y T. Ranger (eds.),* The invention of tradition. *Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 263-307.*

[4] *Maurice Agulhon, «La statuomanie et l'histoire», en* Ethnologie Française. Revue trimestrielle de la Société de Ethnologie Française *(Paris) 2-3 (1978), monográfico* Pour une anthropologie de l'art. *Cfr. esta estatuomanía con el moderno culto a lo monumental* (Denkmalkultus) *analizado magistralmente por Riegl ya en 1903. Aloïs Riegl,* El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen *[1903]. Madrid: Visor, 1987.*

Monumentos y centenarios constituyen, sin duda, referencias obligadas en la construcción de los modernos *lugares de la memoria*[5] colectiva desde que el Ochocientos los eligió como instrumentos predilectos de lo que, en palabras de Teófilo Braga, podemos llamar síntesis afectiva de una sociedad. Sin embargo, pese a que no pueda negarse que sólo llegaron a generalizarse en el siglo XIX, y de qué modo, monumentos y centenarios tienen una historia que arranca de bastante tiempo atrás.

Entre los primeros grandes centenarios por su dimensión y sus pretensiones debe contarse el de la fundación y aprobación de la Compañía de Jesús que cubrió el bienio 1639-1640. Los jesuitas de los Países Bajos conmemoraron la fecha con la publicación de un libro que es extraordinario por sus estampas y emblemas: la *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, salida de la Oficina Plantiniana de Amberes con el expresivo pie de imprenta «Anno Societatis Saeculari»[6]. Sus responsables, los padres Bollandus y Henschenius, abrieron el volumen con unos curiosos prolegómenos en los que intentaban trazar la historia de la noción de centenario, vinculándola tanto a los *ludi saeculari* de los antiguos romanos como a los jubileos cristiano y judaico[7]. Por su parte, los jesuitas de Roma organizaron grandes festejos «en acción de gracias de auer cumplido la Compañía de Jesús el año centésimo de su fundación», tanto en la Casa Profesa como en el Colegio Romano, bajo el patrocinio de los Barberini, debiéndose a la generosidad del cardenal Antonio la fundición de algunas medallas destinadas a dejar «memoria de este año centésimo»[8]. Lo que es más, la ocasión de este su pri-

[5] *Cfr. Pierre Nora, «L'ère de la commémoration», en P. Nora (dir.),* Les lieux de la mémoire. III. La France. 3. De l'archive à l'emblème. *Paris: Gallimard, 1992, pp. 907-1012.*

[6] *Johannes Bollandus y Godefridus Henschenius,* Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia flandro-belgica eiusdem Societatis repraesentata. *Antuerpiae: Ex officina Plantiniana Balthasario Moreti, anno Societatis saeculari, 1640. Los grabados fueron obra de C. Galle sobre diseños de Ph. Fruytiers. También los jesuitas de Colonia publicaron su propio libro en recuerdo de la fecha,* Anno saecularis Societatis Iesu adumbratus ex anno temporali a Gymnasio Tricoronato Vbiorum anno confirmatae Societatis centessimo salutis humanae *1640. S.l.. [Colonia]: n.i., n.a. [1640].*

[7] *«Dissertationes prolegomenae de anno saeculari et iubileo»,* Imago..., *p. 1 y sgs.*

[8] *Citamos por «Copia de una carta de Roma de 12 de agosto de este año de 1640 en que se da cuenta de las solemnes fiestas que hizieron el Eminentísimo señor Cardenal Antonio Barberino, Nepote de Su Santidad, en la Casa Professa della el día de San Cosme y San Damián el año passado de 639 y en el Colegio Romano el señor Príncipe Prefeto don Tadeo Barberino, su hermano, en la octava de San Ignacio deste año de 640 en acción de gracias de auer cumplido la Compañía de Jesús el año centésimo de su fundación». S.l.: n.i., n.a. Un extraordinario cuadro de Andrea Sacchi recoge la visita de Urbano VIII al Gesù durante las fiestas del centenario.* Vid. *M. Fagiolo y S. Carandini (eds.),* L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600. *Roma: Bulzoni Editore, 1978; y Frederick Hammond,* Music and spectacle in baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII. *New Haven: Yale University Press, 1994, máxime el epígrafe «Cardinal Antonio and the jesuit centenary of 1639», pp. 156-164.*

mer centenario también fue utilizada para la polémica, puesto que los émulos de la Compañía la aprovecharon para arremeter contra ella, como muestra, por ejemplo, el libro *Jubileum sive speculum jesuiticum* que, año por año hasta la centena, va recogiendo sus «scelera, molitiones, innovationes, fraudes, impostura & mendacia... in & extra Europeum orbem»[9].

En España, el «primer centenario de la edad» de San Lorenzo el Real de El Escorial, que se cumplía en 1663, también fue celebrado con toda solemnidad «por orden del Rey nuestro señor» Felipe IV. Así se puede leer al frente del libro *Octava sagradamente culta* en el que aparecen recogidas las distintas funciones religiosas y el certamen poético que cerró las fiestas de «este siglo primero» de la construcción del monasterio[10]. Y, sin duda, podrían recordarse varios centenarios más, como, por ejemplo, el segundo de la canonización de Vicente Ferrer el 29 de junio de 1455 y que fue conmemorado por Valencia ese mismo día del año 1655[11].

Tanto en su concepción como en su desarrollo, estas fiestas de centenario o de año secular y centésimo muestran un estrecho parentesco con las ceremonias de los aniversarios religiosos, de las que evidentemente resultan deudoras. Lo mismo puede decirse de muchas efigies de personajes célebres que, en realidad, eran monumentos funerales, aunque, eso sí, pudieran ser visitados muy a la moderna, como, por ejemplo, la efigie del poeta Ariosto que Michel de Montaigne vio en una iglesia de Ferrara y que, por cierto, para su sorpresa de lector encontró «un peu plus plein de visage qu'il n'est en ses livres»[12]. No obstante, también es posible hallar usos, digamos, más civiles de la ocasión que propiciaba el cumplimiento de un centenario, aunque no lleguen a desvincularse totalmente del aniversario religioso. Éste es el caso, por ejemplo, de la tradición valenciana de con-

[9] Jubileum sive speculum jesuiticum exhibens praecipua Ieusitorum scelera, molitiones, innovationes, fraudes, imposturas & mendacia contra statum ecclesiasticum politicumque in & extra Europaeum orbem primo hoc centenario confirmati illius ordinis instituta & perpetrata ex variis historiis inprimis vero pontificiis collecta cum mantissis aliquot & indice rerum opera & studio I.L.W.O.P. S.I. *[Neomagi]: n.i., 1644.*

[10] *Luis de Santa María (OHM),* Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey nuestro señor en la octava maravilla, Festiva aclamación. Pompa sacra, celbre (sic) religiosa. Centenario del único milagro del mundo San Lorenzo el Real del Escurial. Consagrado a Filipo Quarto el Grande, Dueño. Señor, Patrono de este Real Monasterio... Aplaudido este primer centenario de la edad de este Real Monasterio en ocho sagradas oraciones evangélicas. Coronado últimamente con un sacro certamen poético. *Madrid: En la Imprenta Real, 1664.*

[11] Vid, *Marco Antonio Ortí,* Segundo centenario de los años de la canonización del... apóstol san Vicente Ferrer, conclydo el... 29 de iunio del año 1655, celebrado por la insigne, noble, leal, coronada ciudad de Valencia, su dichosa patria. *Valencia: Por Gerónimo Villagrassa, 1656.*

[12] Diario del viaje a Italia. *Edición bilingüe de J. M. Marinas y C. Thiebaut. Madrid: Debate - CSIC, 1994, p. 71.*

memorar cada 9 de octubre la conquista de la ciudad por Jaime I en 1238 y que es recogida con todo detalle por Marco Antonio Ortí en su *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, obra en la que se da cuenta detallada de la fiesta de 1638, así como se recuerdan los actos de las organizadas en 1438 y 1538[13].

Durante el largo y complejo reinado de Felipe II, sin embargo, a las imágenes y a la memoria del pasado se les iba a terminar por conferir un sentido expresamente comunitario y político. En él se pueden encontrar propuestas y prácticas que demuestran un uso consciente de imágenes monumentales como público homenaje rendido a personajes históricos, así como muestras del recurso al centenario como ocasión no sólo para la simple conmemoración, sino también para modelar las actuaciones del presente. Pero antes de exponer en qué consistieron algunas de esas propuestas y prácticas, habrá que preguntarse por la relación que se establecía entonces entre imágenes y memoria del pasado[14] y para hacerlo debemos partir del uso que se dio a los retratos, primeras, aunque no únicas, pinturas de historia[15].

En 1572, Gonzalo Chacón protagonizó un suceso novelesco que incluso llegó a ser materia de romances. Por haber tenido «amores que no deuiera» con Luisa de Castro, una de las damas de la Princesa Juana de Austria, hubo de salir de la corte huyendo de los justicias que Felipe II mandaba tras de él. Entre las diligencias que el rey ordenó para que lo prendiesen estuvo «hauer mandado muchos retratos de su mismo gesto para que fuesse conocido por donde quiera que fuesse y passasse». El desdichado hijo de la Chacona acabó siendo detenido en 1573 por el alcaide de Fuenterrabía, quien,

[13] Valencia: *Por Ivan Bautista Marçal, 1640. El aniversario de 1738 aparece recogido en Joseph Vicente Ortí,* Fiestas centenarias con que la insigne... ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la quinta centuria de su christiana conquista. *Valencia: Por Antonio Bordazar, 1740. En el Siglo quarto...., se destaca la participación de Pere Antoni Beuter en la celebración del tercer centenario en 1538. La publicación de su* Primera part d'la historia de Valencia que tracta de les antiquitats de Spanya y fundació de Valencia amb tot los discurs fins al temps que lo inclit rey don Jaume primer la conquista. *Valencia: s.n., 1538, guardaría relación con ese tercer centenario.* Vid. *Richard Kagan, «La corografía en la Castilla moderna. Género, historia, nación», en* Stvdia Historica. Historia Moderna *(Salamanca) XIII (1995), p. 51. Cfr. Edward Muir,* Civic ritual in Renaissance Venice, *Princeton: Princeton University Press, 1981.*

[14] *Para una presentación general del problema, véase el excelente Francis Haskell,* La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado. *Madrid: Alianza Forma, 1994.*

[15] *Sobre la pintura de historia anterior al siglo XIX, véase Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintar la historia», en José Luis Díez (dir.),* La pintura de historia del siglo XIX en España [*exposición*]. *Madrid: Museo del Prado, 1992, pp. 17-35. Cfr. Elena de Santiago y Fernando Bouza, «Grabar la historia. Grabar en la historia», en* Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional *[exposición]. Madrid: Biblioteca Nacional - Julio Ollero Editor, 1993, pp. 13-23.*

claro está, tenía uno de esos retratos que el rey había hecho enviar a las fronteras «y viendo el retrato conoció ser él y le prendió»[16].

Nos encontramos aquí ante lo que cabría calificar de *grado cero* de la retratística, una pintura que servía exclusivamente para representar la apariencia del retratado, es decir «su mismo gesto», con ninguna otra intención que no fuera la de permitir un reconocimiento físico. Aunque no se trata del único ejemplo de pinturas de estas características que podría aportarse, pues, por esas mismas fechas, también fueron enviados varios retratos del conde de Ribagorza, quien había huido acusado de la muerte de su esposa, «a todos los puntos de ytalia y a todos los gouernadores de sus estados para doquiera que fuere lo prendiesen»[17], la intención que cabe descubrir tras la mayoría de los retratos de la época supera con mucho el simple objetivo de fijar tan sólo la apariencia del modelo.

Como se sabe, buen número de los retratos no parecen haber tenido otro fin que el de sustituir en ausencia a los que habían sido sus modelos. Una tal María Quijana describía así para su esposo ausente las reacciones que un retrato de éste suscitaba en ella y en la hija de ambos:

> Jacinta no ase sino llamarte, con que me hace derramar algunas lágrimas. Con tu retrato está mui graciosa, que dize que no es su padre y le da, pero yo, como le conosco, mes de tanto consuelo que siempre lestoi mirando i contenplando[18].

Este sencillo testimonio deja claro que, en primer lugar, un retrato debía lograr *re*-presentar al modelo, del que se convertía en imagen y al que sustituía trasladando su figura en el espacio. Por ello, en las correspondencias de la época son muy abundantes las noticias de envío de retratos como noticia y como paliativo de los efectos de la ausencia entre familiares y amigos. Una parte nada desdeñable de la rica relación epistolar que mantuvieron durante décadas Antoine Perrenot y Martín de Aragón se centra,

[16] *Citamos una «Memoria del negocio de Don Gonçalo Chacón y Doña Luisa de Castro». Biblioteca Nacional, Madrid [BNM], Ms./18698[27]. Cfr. Eugenio Asensio «Dos romances del tiempo de Felipe II: la muerte de Egmont y los amores de Gonzalo Chacón», en W. Poesse (ed.),* Hispanic Studies. Homage to John M. Hill in memoriam, *Bloomington: Indiana University, 1968, pp. 65-77.*

[17] *Tomo la cita de Matías Escudero,* Relación de casos notables que an sucedido en diversas partes de la christiandad, especialmente en España, *Biblioteca Provincial de Toledo, Ms/64, 739. El hijo del duque de Villahermosa fue detenido en el norte de Italia y enviado a España en 1572.*

[18] *«María Quijana a Martín Quijano», Génova, 24 de noviembre de 1599. Archivo General de Simancas, Estado, legajo 8336, Fol. 138.*

precisamente, en el intercambio de retratos. Por ejemplo, desde Augsburgo en el verano de 1547, el obispo de Arrás le escribía al duque de Villahermosa:

> Con ésta yrá un retratto mío chico, como v.s. lo ha mandado, aunque no me contenta, hánmelo mandado tal de flandres, si estuuiera yo allá se hiziera mejor, el de mi señora doña Luysa espero con gran desseo y el de las hermanas, querría también de los niños, vengan siempre los primeros hechos, señaladamente el de doña Luysa y yo luego le mandaré retratar chico como el vuestro y el mío y assí lo haré de los otros[19].

Pero, además de ser noticia y paliativo de la ausencia, al retrato se le atribuía también una eficacia de perpetuación, pues debía servir como *re*-presentación de una persona para que su memoria permaneciese en el tiempo de la mejor manera posible. En sus estupendas *Memorias*, Esteban de Garibay y Zamalloa apunta que en Mondragón tenía un retrato suyo de estampa «desde la cintura arriba, muy al natural» que había encargado a un «gran oficial» de Amberes y que, temeroso de que los efectos de la cambiante moda lo hiciesen envejecer demasiado rápidamente, había hecho que lo retratasen «la cabeça descubierta sin gorra ni sombrero ni otra cosa alguna, por ser esto lo mejor y más natural, en especial por la variedad de gorras y sombreros de un día para otro»[20]. Y en la manuscrita *Traça* y *orden para la chrónica del cathólico Rey nuestro señor Don Phelipe el Segundo*, de hacia 1593, se señala que en la crónica general de su reinado:

> Luego se deue poner su retrato y compostura el más al natural que fuere posible, cortado en cobre por hombre de mucha inteligencia de la arte, para que como ahora en nuestro siglo sea en los venideros mejor cognocida su real persona como es razón y no menos porque leemos con más amor y atención las historias de Reyes y Príncipes que cognocemos personalmente o por retratos[21].

Sin embargo, el reto más difícil al que tenía que responder un buen pintor de retratos o *retratador* era el de conseguir plasmar el ánimo del mode-

[19] *Antoine Perrenot, Obispo de Arrás, a Martín de Aragón, Duque de Villahermosa, Augsburgo, 18 de agosto de 1547. En la actualidad preparo una edición de la correspondencia autógrafa del Cardenal Granvela con el Duque de Villahermosa.*

[20] Memorias. Memorial Histórico Español VII. *Madrid: Real Academia de la Historia, 1854, p. 308.*

[21] Traça y orden para la chrónica del cathólico Rey nuestro señor Don Philipe el Segundo, y apuntamientos de matherias por sus años, *[c. 1593], BNM, Ms./1750, fol. 411 r.*

lo, un reto en el que, según algunos autores y algunas anécdotas célebres, siempre sería derrotado, puesto que, como afirma Francesco Patrizzi a propósito de los retratos regios, ninguna «imagen del cuerpo» serviría para «dexar memoria de la virtud y de los demás bienes del ánimo»[22]. Sin embargo, cuando Don Carlos fue recluido en el Alcázar se requisaron todos sus escritorios de papeles, en los cuales, escribe el embajador portugués a Lisboa, se decía que se habían encontrado cartas del Príncipe para grandes y potentados de Italia «em que lhes prometia favores e merçes» y, además, «çertos retratos de sua pessoa pera lhes mandar e verem sua disposição»[23]. No se sabe qué retratos serían éstos, pero lo que importa destacar es que se consideraba perfectamente posible que a través de unas pinturas se pudiese transmitir la actitud del Príncipe en aquella coyuntura en la que se hablaba de sus tratos contra el rey. La misma idea de que en un retrato no sólo se podía expresar lo exterior, sino también lo interior del retratado aparece en la mencionada *Traça*, en la que se señala que «se deue retratar a su Magestad declarando literalmente así la real phisionomia de su rostro y cuerpo, como sus grandes virtudes y acciones interiores y esteriores, lo más apurado y sustancial que ser pueda»[24].

En suma, como ha explicado en un trabajo memorable Juan Miguel Serrera, la mecánica del retrato de corte en tiempos de Felipe II exigía de los *retratadores* que encontrasen un equilibrio verista entre lo aparente y lo alegórico[25]. La cumbre de esa complejísima operación coincidía con lo que la retórica de la época denominaba descripción cronográfica, una suerte de *retrato de la vida* en el que se exponían «mores et circunstantias, ita clare et copiose, ut lectori ante oculos ea versetur, veluti quaedam pictura ejus»[26]. No era otra cosa lo que el autor de la citada *Traça* proponía colocar al frente de su hipotética crónica real, un retrato que diese cuenta de su apariencia, pero también de «sus grandes virtudes y acciones interiores y esteriores» .

Las galerías de retratos de hombres y mujeres célebres, así como las series dinásticas y familiares se convertirían, así, en auténticos teatros de la memoria. En el *Vergel de varios triunfos* de Jerónimo de Contreras, de

[22] De Reyno y de la institución del que ha de reynar y de cómo deue auerse con los súbditos y ellos con él. *Madrid: Por Luis Sánchez, 1591, fols. 76 r.-77 v.*.

[23] *Francisco Pereira a El Rey, Madrid, 27 de enero de 1568. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Conselho Geral do Santo Ofício, Livro 105.*

[24] Traça..., *fol. 411 r.*

[25] *«Alonso Sánchez Coello y la mécanica del retrato de corte», en* Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II *[exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1990, pp. 37-62.*

[26] *Melchor de la Cerda,* Apparatus latini sermonis per topographiam, chronographiam et prosopographiam per locos communes ad Ciceronis normam exactus. *Hispali: Excudebat Rodericus Cabrera, 1598, «Quid sit descriptio», p. 5.*

1570, se figura la visita a una de esas galerías que, repárese, la Memoria tiene dispuesta en las siete torres de la fortaleza en la que vive y que ella misma presenta con estos versos:

> Pues mira con tus ojos las figuras
> questán en esta sala retratadas
> y no pienses tan sólo en las pinturas
> ni en sus biuas colores matizadas
> con oro y otras ricas escolturas
> por manos de pintores dibuxadas,
> mas contempla quién son y quién an sido
> y el renombre ynmortal que an merecido[27].

En cada una de las torres, siguiendo un complejo orden de virtudes, se han ido colocando las efigies de famosos personajes antiguos y modernos a los que el visitante debía, más que mirar, contemplar para su conocimiento y ejemplo. Encontramos, así, de Don Pelayo a Felipe II, del Cid a Hernán Cortés, de Fernán González a Sebastián de Portugal, pasando por una innumerable serie de hombres ilustres en la que se aúna la memoria de los reyes godos con la de los grandes capitanes y el recuerdo de los mayores sabios con el de los principales ministros de la monarquía, encontrando lugar, así, de Bernardo del Carpio a Gonzalo Fernández de Córdoba, de El Tostado a Honorato Juan, de Tavera a Espinosa.

No pensar tan sólo en las pinturas, como advertía a su huésped la Memoria en el *Vergel* de Contreras y, por el contrario, contemplar el ejemplo de quiénes son y quiénes han sido los retratados es una buena manera de enfrentarse a las muchas series de hombres y mujeres célebres que tanto éxito tuvieron en el siglo XVI, bien fuera en su presentación de galería de pinturas, que se consideraba la más apropiada para la decoración de una biblioteca[28], bien reducidas a libro, como los de Giovio que reproducirían la colección que éste había reunido en el museo de su villa de Como[29], bien, incluso, en forma de objeto, como la «mirabil opera di basso rilievo di cera stucatta con colori scolpita in pietra negra» en la que Giacomo Vivio

[27] *Cito por el manuscrito original de Contreras, Biblioteca de El Escorial, b.iv.14, fol. 15 r.*

[28] Vid. *Fernando Checa Cremades, «El lugar de los libros: la Biblioteca de El Escorial», en M. L. López Vidriero y P.M. Cátedra (eds.),* El libro antiguo español. III. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos, *Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca - Patrimonio Nacional - Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 101-112.*

[29] Vid. *el clásico Julius von Schlosser,* La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte, *[1924] Madrid: Cátedra, 1976, pp. 181-183.*

dell'Aquila resumía la historia universal desde el Génesis al Juicio Final, abriendo espacio, entre Miguel Ángel y Sixto V, a Isabel la Católica, Cristóbal Colón y Felipe II[30].

Un género que empezará a alcanzar bastante fama en la segunda mitad del XVI fue el de las series de retratos reales, tanto en libros de estampas como en verdaderas galerías[31]. En 1594, Pedro de Mariz añadía retratos a sus *Diálogos de vária história* y unos años después Bernardo de Brito publicaba sus *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar*, en los que insistía en la «pouca ventura» que tenían los medos, pues vivieron «em tempo que nem tiverão historiadores pera suas obras, nem esculptores que deixassem aos futuros, em figuras de marmore ou bronze, eternizada sua lembrança». En 1586, el pintor Felipe Ariosto recibía de la Diputación de Aragón el encargo de pintar «quarenta retratos en lienço de los Reyes de Aragón que han sido hasta el que de presente reyna», serie de cuyas inscripciones se ocupó el cronista Jerónimo de Blancas[32]; en 1588, Esteban de Garibay recibía encargo semejante de «ordenar nuevos letreros a los Reyes de la Sala real del Alcázar de Segouia»[33]; y a comienzos de la década de 1590 en Simancas se proyectaba otra serie de treinta retratos reales, de Alfonso IV a Felipe II, de la que se conserva un dibujo atribuido a Pantoja de la Cruz[34] .

[30] Discorso sopra la mirabil opera di basso rilievo di cera stucatta con colori scolpita in pietra negra dal Dottore Iacomo Vivio dell'Aquila ove brevemente si dichiarano l'historie dal principio del mondo del Vecchio e Nuovo Testamento in fino all'estremo & universal giuditio, *Roma: Francesco Coattino, 1590.*

[31] *Además de colecciones al estilo de las de Giovio o de Galle, en estos libros de estampas es muy patente la influencia de las series de emperadores, como la de Hubert Goltzius, o de las crónicas ilustradas con retratos de distintas provincias de los Países Bajos. Para las galerías de retratos reales parece haber sido fundamental la colección que Margarita de Austria reunió en su palacio de Malinas,* vid. *Dagmar Eichberger y Lisa Beaven, «Family members and political allies: the portrait collection of Margaret of Austria», en* The Art Bulletin *(Chicago-New York) LXXVII-2 (1995), pp. 225-248. Los ejemplos portugueses que figuran en el texto los tomo de lo expuesto en «Para no olvidar y para hacerlo. La conservación de la memoria a comienzos de la Edad Moderna», en Pedro Almeida Cardim (ede.),* A história: entre memória e invenção, *Lisboa: Hispano-Americana, 1998, pp. 135-137, al que remito para las citas.*

[32] *Jerónimo de Blancas,* Explicación histórica de las inscripciones de los retratos de los Reyes de Sobrarbe, Condes antiguos y Reyes de Aragón puestos en la Sala Real de la Diputación de la Ciudad de Zaragoza, *Zaragoza: Cortes de Aragón, 1996. La cita, pp. 25-25 de la «Introducción» a cargo de C. Morte y G. Redondo.*

[33] *Cito por Fernando Collar de Cáceres, «Estudio introductorio» a Esteban de Garibay y Zamalloa,* Letreros e insignias reales de todos los sereníssimos Reyes de Obiedo, León y Castilla para la sala Real de los alcáçares de Segouia *[1593], Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia, 1993, p. 13.*

[34] *Ángel Plaza, «Juan Pantoja de la Cruz y el Archivo de Simancas», en* Boletín del Seminario de Arte y Arqueología *(Valladolid) 8-9 (1934-1935), pp. 259-263.*

El valor conmemorativo y ejemplar de esas series de reyes o galerías de hombres y mujeres ilustres se hacía enteramente público en los arcos levantados con motivo de la entrada de un príncipe, en cuya efímera decoración, como se sabe, es habitual encontrar efigies de los reyes y de los más variopintos héroes locales. Por ejemplo, una impresionante columnata con estatuas de los reyes hispanos, de Don Pelayo a Fernando el Católico, abría camino hacia el Arco Triunfal de la Nación de España que en Amberes recibió al futuro Felipe II en 1549[35]. Por su parte, la llegada de Ana de Austria a Burgos en 1570 fue solemnizada con una serie de arquitecturas efímeras en las que ocupaban un lugar de honor las figuras de dos celebérrimos *ciudadanos,* Fernán González y El Cid, en cuyo honor además se levantaron en aquella ocasión sendos arcos cerca de las casas en las que habían vivido[36]. Ambos contaban ya con un recuerdo, en esta ocasión nada efímero, en el Arco de Santa María, cuya construcción había concluido en 1553[37], y, además, la ciudad querría rendirles un nuevo tributo permanente antes de que acabara el siglo.

En 1597, Burgos se dirigió al rey para suplicarle que:

> ... se sirva de dar licencia para sacar los retratos del Conde Fernán Gonçález y el Cid que están en la sala del alcáçar de Segouia, o de los que deue tener Antonio Voto [guardajoyas], para poder dellos hazer sus figuras y ponerlas en los arcos que se han de edificar en el mismo lugar donde tuvieron su casa para memoria dellos[38].

Lo que estaba pidiendo el regimiento de Burgos se acerca mucho a la idea moderna de monumento público, pues, además de elegirse el lugar exacto donde se creía que habían vivido, la decisión de edificar los arcos suponía un reconocimiento permanente, y no ya efímero, que la ciudad rendía a dos grandes figuras del pasado que estaban íntimamente unidas a su particular historia como comunidad. Una idea ésta de enaltecimiento del propio pasa-

[35] *Cornelis de Schryver,* Spectacvlorum in susceptione Philippi Hisp. Prin. Divi Carloi V Caes. F. An. MDXLIX Antuerpiae aeditorum mirificus apparatus. *Antuerpiae: Typis Aegidii Disthemi Pro Petro Alosten, 1550.*

[36] *Vid. José Fernández Arenas, «La fiesta, el arco efímero y la Puerta de Santa María en Burgos», en* La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC aniversario de la fundación de la ciudad, 884-1984, *[Valladolid]: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1985, pp. 907-915.*

[37] *Sobre el Arco, véase J. Fernández Arenas,* op.cit. *y la bibliografía a la que allí se remite.*

[38] *Consultas de la Junta, San Lorenzo de El Escorial, junio de 1597, Fundación Francisco de Zabálburu y Basabe, Madrid, Carpeta 134, 129. La consulta de la Junta fue positiva: «Parece que siendo su magestad servido se les podría dar licencia para sacar estos dos retratos que se piden». Por mano de Cristóbal de Moura, el rey contestó un «que se le recuerde»* (ibi).

do que Burgos compartía con otros muchos ayuntamientos de la época y que parece haberse desarrollado en el escenario de las complejas relaciones de las oligarquías urbanas con la Corona[39].

Conceder el valor de ejemplo y guía para la acción presente a las estatuas de los héroes y antepasados era un tópico clásico que vemos aparecer una y otra vez en el siglo XVI, tras su conveniente reelaboración renacentista. En el *Prolech* de su crónica de Valencia de 1538, Beuter recordó que Escipión el Menor aseguraba «que les statues de sos passats que estauen en la plaça de Roma li hauien dat animo pera les empreses que hauia fet»[40]. En 1567, retomando ese mismo tópico, François Bauduin proponía a Felipe II que su Consejo de Estado estuviera siempre presidido por la memoria de su padre el emperador Carlos V, pero no sólo en espíritu, sino en «statue», la cual «n'y seroit pas muette y deuoit estre dresse et plantee»[41].

El origen de esta carta de quien los corresponsales españoles preferían llamar Doctor Balduino se encuentra en la propuesta que Bauduin había hecho a Felipe II de publicar bajo la protección real una obra dedicada al emperador Teodosio. Francés de Álava, por entonces embajador en París, habría servido de mediador en ese proyecto editorial que no llegó a realizarse en estos términos porque, como escribió el propio rey a don Francés:

> ... el libro de que trata es materia muy delicada y de mucha consideración y en estos tiempos algo peligrosa, pues todo lo que contiene son cosas destado y gobierno, y para dexarlo sacar a luz con nuestra aprobación sería menester ver toda la obra y reconosçer si ay alguna cosa en ella que no deva publicarse[42].

[39] *Cfr. Ian A.A. Thompson, «Castile, Spain and the monarchy: the political community from patria natural to patria nacional», en R. Kagan y G. Parker (eds.),* Spain, Europe and the Atlantic world. Essays in honour of John H. Elliott, *Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 125-159; y Richard Kagan: «Clio and the crown: writing history in Habsburg Spain», en R. Kagan y G. Parker (eds.),* Spain...., *pp. 73-99.*

[40] Primera part d'la historia..., *cit., fol. 2 r.*

[41] *François Bauduin a Felipe II, París, 15 de abril de 1567. Archivo General de Simancas, Estado, Francia, Legajo K. 1507, Fol. 205. El autógrado del jurista, que se firma Balduin, fue publicado en Miguel Gómez del Campillo (ed.)* Negociaciones con Francia. 1566, 1 de noviembre a 1567, 21 de octubre, *tomo IX del* Archivo Documental Español *publicado por la Real Academia Española, Madrid: 1944-1945, nº 1410. Para las citas en el texto recurriremos a una nueva lectura del original dadas las dudas que ofrece la versión del* Archivo Documental Español. *Remitimos a esta nota para las siguientes citas de la carta a Felipe II en el texto.*

[42] *Felipe II a Francés de Álava, El Escorial, 28 de mayo de 1567, publicado en Pedro y Justina Rodríguez,* Don Francés de Álava y Beamonte. Correspondencia inédita de Felipe II con su embajador en París (1564-1570), *Donostia-San Sebastián: Publicaciones del Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra, 1991, nº 51. Debe estar muy cerca de lo que proponía a Felipe II, si no es el mismo texto, la* Relatio ad Henricum Andium Ducem Magnum. Latini Pacati Panegyricus ad Theodosum, *Parisiis: Apud Michaelem Sannium, 1570.*

Natural de Arrás, François Bauduin (1520-1573) es una de las figuras más extraordinarias de la historia política, religiosa y cultural del siglo XVI[43], ya que, quien pretendía poner bajo la protección de Felipe II una de sus obras y que será observador privilegiado de los inicios de la revuelta de los Países Bajos, había sido tiempo atrás compañero inseparable de Calvino e, incluso, uno de los secretarios de cartas favorito del reformador en Ginebra. Sin embargo, terminó por volver al mundo católico y, a la postre, se convirtió en un promotor de las ideas de tolerancia y un *moyenneur* en la Francia de las Guerras de Religión[44]. Pero volvamos a su propuesta de que una estatua de Carlos V presidiera las reuniones del Consejo de Estado de su hijo el Rey Prudente.

Para apoyarla, Bauduin recordará la antes citada entrada de Felipe II en Amberes[45], donde el Emperador «prit grand plaisir avec vous d'y rencontrer par les rues de tous costez les statues hault eslevees de voz ancestres», deteniéndose en las de Recaredo –«qui delivra l'espaigne de l'heresie arrienne»- y Alfonso I –«qui premier comença a y restablir l'eglise abbatue et accablee par les maures et sarrasins». Sin embargo, se asegura que una atención aún mayor habían merecido las estatuas de los cuatro Duques de Borgoña, deteniéndose en especial en la del «Duc Philippe qui fut appellé le bon Duc, et pouoit estre dict le grand, voire et le maistre des grans Roys»[46].

El recuerdo de Felipe el Bueno es esgrimido por François Bauduin no sólo porque fuera éste el primero en buscar la alianza con la Casa de Austria, sino también porque de su memoria se derivaba una extraordinaria «instruction» . Se dijo entonces, en 1549, que la estatua del Duque le había sido presentada al joven Príncipe Felipe como «chef de conseil, de vertu, de sagesse et execution» en caso de que «vous avies affaire ou aux voisins

[43] *Sobre Bauduin, véase M. Turchetti,* Concordia e toleranza? François Bauduin (1520-1573) e i «moyenneurs», *Milano: Franco Angeli, 1984; y Michael Erbe,* François Bauduin (1520-1573). Biographie e. Humanisten, *Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1978.*

[44] *Bauduin se hizo famoso por sus cuidados comentarios jurídicos, como los* Libri duo ad Leges Romuli Regis Rom. Leg. XII Tabularum, *Lugduni: Apud Sebastianum Griphium, 1550;* Iustinianus sive de iure novo commentariorum libri IIII, *Basileae: Per Ioannem Oporinum [1560];* Commentarius de iurisprudentia muciana. *Basileae: Per Ioannem Oporinum, 1558. Participó también en las querellas religiosas de la época, por ejemplo, con un* Cassander author libelli de officio pii viri in hoc dissidio religionis... *Parisiis: Apud Claudium Fremy, 1564;* y Discours sur le faict de la reformation de l'Eglise. *S. l.: n.i, 1564.*

[45] *Bauduin llegó a utilizar en alguna obra suya referencias explícitas al viaje de Felipe II a los Países Bajos; tal es el caso, por ejemplo, de una cita de la arquitectura efímera levantada en Dordrecht con ese motivo y que aparece en su* Relatio.... *fol. 27 v.*

ou au peuple mutine et revolte». Nadie podía pensar entonces en el «estrange et miserable» cambio que se había experimentado en Amberes cuando se estaba escribiendo aquella carta. 1567 era el año en el que Alba llega a los Países Bajos para poner fin a sus tumultos, pero en él, recuerda Bauduin, también «on compte ceste annee quil [Felipe el Bueno] mourut en la ville de Bruges».

Esa precisa coyuntura de la celebración del centenario de la muerte del Duque Felipe de Borgoña le es propuesta a Felipe II con toda conciencia como una ocasión que le ha de servir de ejemplo para la política que debería poner en práctica en los Países Bajos:

> Mais c'est auiourdhuy que ce mort vous doibt sur tous estre vyf, et le peult estre aucunement par les memoires, pour vous dire comment il ha bien cheuy de ses dicts voisins et parensamble range ses subiects et mesmes pacifie tant des grans troubles, seditions, mutineries et reuoltes.

El pasado se hace, así, presente en un centenario y, como insiste el autor de la carta, «le malheur du temps nous constrainct de rechercher tout ce que la memoire des siecles passes peult apporter de bon conseil, auertissement et instruction».

Esa intención de recordar el pasado como consejero del presente se ha de vincular, sin duda, con la consideración general de que una de las misiones que le cabía cumplir a la historia era la de servir como *magistra vitae*. Pero Bauduin, que, por otra parte, es un teórico de la historia[47], parece original entre sus coetáneos al hacer un hincapié especial, no en los libros de autoridades ni en las ruinas clásicas, sino en el recuerdo de las figuras del pasado convertidas en imágenes de magisterio, como deja ver en su carta a Felipe II de 1567 y también en otras obras suyas, en las que volverá a insistir en los efectos adoctrinadores de la contemplación, por ejemplo, de las tumbas de los antepasados[48]. Sin duda, ha de considerarse también original su propuesta de actualizar, valga la expresión, el recuerdo de Felipe de Borgoña precisamente en el momento, difícil y traumático, en el que se cumplía el centenario de la muerte del Duque Bueno en Brujas. No parece que Felipe II solemnizará de manera alguna esa ocasión de 1567, pero, sin embargo, sí que celebrará un auténtico centenario histórico apenas tres décadas después.

[46] *Subrayado en el original.*

[47] De institutione historiae universae, et eius cum jurisprudentia coniunctione, προλεγομενων libri ii, *Parisiis: Apud Andream Wechelium, 1561.*

[48] *Por ejemplo, en la citada* Relatio *para el Duque de Anjou, futuro Enrique III, hace un uso*

Cuando, en 1597, se cumplían cien años de la salida de Vasco da Gama hacia la India, en Goa se levantó en honor del navegante el llamado *Arco dos Vice-Reis*, una obra de aire serliano trazada por el arquitecto Júlio Simão y que aún hoy se puede contemplar *in situ* en Velha Goa. Coronado por una imponente estatua pétrea del almirante, en el interior del Arco se dispuso una placa de bronce cuya inscripción reza:

> REINA[N]DO ELR[EI] D[OM] PHELIPE 1° POS A CIDADE AQVÍ DOM VASCO DA GAMA 1° COM/DE ALMIRANTE DESCOBRIDOR E CONQVISTADOR DA INDIA, SENDO VI/ZO-REI O CONDE DOM FRANCISCO DA GAMA SEV BISNETO - O ANO D[E] [15]97.

Estudiado con detalle por Rafael Moreira, quien ha resaltado la necesaria participación en la iniciativa de Felipe II/I de Portugal, el *Arco dos Vice-Reis* ha de ser considerado uno de los primeros ejemplos de monumento secular erigido en la alta Edad Moderna con expresa intención de conmemorar un centenario histórico[49]. Además de mostrarnos a un Felipe II que, como rey propio de Portugal, se convierte en impulsor de la primera conmemoración de los *Descobrimentos* lusitanos en 1597, el Arco de Velha Goa permite resumir y hace muy concretos en su blanca presencia los planteamientos hasta aquí expuestos en torno a la creación y uso de una memoria visual del pasado en el XVI.

El Arco, en suma, sirve desde 1597 como monumento público que rinde honor cívico a un personaje y, al mismo tiempo, es el signo de la conmemoración de un centenario, concediendo a Felipe II y a su tiempo un lugar de preeminencia en la historia moderna de dos nociones que hoy resultan tan comunes.

realmente extraordinario de las tumbas angevinas en Nápoles.

[49] *Véase Rafael Moreira, «A primeira comemoração. O Arco dos Vice-Reis», en* Oceanos *(Lisboa) 19/20 (1994), pp.156-160. Seguimos al Profesor Moreira en todo lo relativo al monumento goés.*

Felipe II visto por Fernández Álvarez*

Carlos Gómez-Centurión Jiménez

La celebración de conmemoraciones históricas y centenarios –y este año de 1998 ha sido prolijo en tales acontecimientos– suele servir para refrescar la memoria colectiva, justificar el empleo de fondos públicos y privados en actividades de carácter cultural y, con frecuencia, tratar de establecer lazos entre el pasado y el presente que revaliden, a ser posible, los *slogan* políticos de más rabiosa actualidad. Rara vez, en tales fechas señaladas se producen grandes avances de la ciencia histórica –suele ser más bien ocasión para balances y síntesis para el gran público–, pero permiten, a cambio, que autores y editoriales obtengan pingües beneficios con un alud de publicaciones que no suelen pasar de ser productos meramente oportunistas. No es este el caso del libro que ahora nos ocupa, *Felipe II y su tiempo*, de un maestro de la veteranía de don Manuel Fernández Álvarez, profesor emérito de la universidad de Salamanca, miembro de las academias de la historia española y portuguesa y ganador de varios premios gracias a sus numerosísimas publicaciones sobre la España de los Austrias, tema por el que es conocido internacionalmente y a cuyo estudio ha consagrado toda una vida.

Nada es improvisado en este último trabajo de Fernández Álvarez dedicado a la vida y al reinado de un monarca tan controvertido como Felipe II. A lo largo de sus casi mil páginas se dejan traslucir cerca de cincuenta años dedicados a investigar la España del Quinientos, y su lectura no cesa de refrescar en nuestra memoria algunos de los trabajos más clásicos de su autor: desde los pioneros *Tres embajadores de Felipe II en Inglaterra* (Madrid, 1951) o *Política mundial de Carlos V y Felipe II* (Madrid, 1966), hasta algunas de sus obras de plena madurez –*La sociedad española en el Siglo de Oro* (Madrid, 1984)–, pasando por otros múltiples estudios como el dedicado al *Memorial* de Luis de Ortiz (1957), a la Paz de Cateau-Cambresis (1959) y a las relaciones entre Isabel de Inglaterra y Marruecos (1951), o su edición del *Testamento de Felipe II* (1982), por citar sólo algu-

* Manuel Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, 984 pp.

nos ejemplos. Y, por supuesto, la que siempre será con seguridad su gran aportación a la historiografía modernista, el *Corpus documental de Carlos V* (Salamanca, 1973-1981, 5 vols.).

La erudición del autor y su buen conocimiento del reinado quedan patentes ya en el capítulo introductorio –uno de los más afortunados del libro– dedicado a ofrecer una visión general de la historiografía filipina: comenzando con las colecciones de fuentes documentales publicadas por el positivismo decimonónico –y que tanto contribuyeron a rescatar la memoria del Rey Prudente de la oscura *leyenda negra* en que había permanecido sumergida–, y terminando con las aportaciones más recientes de jóvenes especialistas como Jaime Contreras, Fernando Bouza, Alfredo Alvar y un largo etcétera. Aunque no pretenda ser exhaustivo y siempre existan omisiones en cualquier repertorio bibliográfico de este tipo, llama la atención, no obstante, que el autor olvide mencionar un trabajo fundamental sobre los inicios del reinado de Felipe II, *The Changing Face of Empire. Charles V, Philip II and Habsburg Authority, 1551-1559*, Cambridge U.P., 1988 (hay edición española: *Un Imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo, 1551-1559*, Barcelona, 1992) de María José Rodríguez Salgado, una de las mejores conocedoras del período, y una investigadora siempre capaz de arrojar una mirada renovadora y refrescante a su inagotable trabajo archivístico –y de quien, sin embargo, sí se cita su magnífico catálogo *Armada, 1598-1988*, Londres, 1988–.

A partir de esta introducción, el libro se articula entre grandes partes dedicadas a «La época», «El fluir de los acontecimientos» y «El hombre y el rey», es decir, a las estructuras administrativas y socioeconómicas de la Monarquía Hispánica y a las actitudes ideológicas imperantes en ella, a los principales acontecimientos políticos y bélicos del reinado y al perfil humano del monarca. En cualquiera de estos aspectos el autor deja entrever las luces y sombras del período: el fabuloso aparato burocrático que permitió gobernar, casi milagrosamente para su época, una monarquía compuesta por la agregación de reinos y territorios dispersos por todo el orbe, pero también la endeblez y los peligros que entrañaba alguna de aquellas agregaciones –como fuera el caso de los Países Bajos–; el enorme potencial económico de sus principales territorios –Castilla, las Indias, etc– gracias al cual los Austrias madrileños pudieron sostener su hegemonía mundial, pero también el agotamiento y el proceso de decadencia provocado por la presión fiscal y los sacrificios exigidos a la población; la salvaguarda del credo religioso, a costa de la uniformización ideológica, la persecución de los disidentes y la marginación de los judeoconversos. Es decir, los aspectos más conocidos de la historia de España durante la segunda mitad del

siglo XVI, pero también los más polémicos y que el autor trata y discute prolijamente a lo largo de las diversas partes del libro, lo que en ocasiones provoca algunas repeticiones y una cierta complejidad estructural de la obra que puede despistar al lector no especializado.

Sin duda es en la tercera parte, dedicada al perfil humano y político del monarca, donde el autor parece explayarse más a gusto y donde la formación humana e historiográfica de su generación se hace más patente. Fernández Álvarez carece tanto de este cierto masoquismo hispánico que tan frecuentemente nos ha llevado a denigrar por sistema las etapas más brillantes de nuestro pasado histórico, como del complejo de culpabilidad que ha inducido en las últimas décadas a los hispanistas anglosajones, de raíces culturales protestantes, a tratar de *desfacer los entuertos* cometidos por la *leyenda negra*, absolviendo al Rey Prudente de todos los errores que tradicionalmente le han sido atribuidos –tal y como se ha podido advertir en su más reciente biógrafo–. Pero, desde luego, sigue sin ser una tarea fácil enfrentarse desapasionadamente desde la posterioridad a un personaje tan polémico y controvertido ya para sus propios contemporáneos como lo fuera Felipe II –y que, además, perdió irremediablemente frente a sus enemigos la batalla de la publicística–. Incluso nuestro autor, tan ecuánime, puede verse influido en más de una ocasión por el óptimo conocimiento que posee y por las simpatías que despierta en él otro personaje histórico con el que a menudo se ha cotejado al Rey Prudente, su padre el Emperador Carlos V.

El propio Fernández Álvarez se siente obligado a aclarar su postura en un párrafo del libro: «Acaso me preguntará el lector cómo estoy afrontando esta etapa de la historia, si en pro o en contra de Felipe II, porque tomar una de esas decisiones es ya adoptar una postura política actual, de derechas o de izquierdas, incluso con sus ribetes de patriota o de antipatriota, como si ese pasado histórico fuera patrimonio de un solo sector de la sociedad. Pues bien, en todo caso quiero señalar que estamos ante una etapa de la historia de Europa y que esa es la que queremos escribir...» (p. 489).

El perfil humano que Fernández Álvarez traza de Felipe II no es en absoluto ajeno a las aportaciones más recientes que se han hecho del personaje –por regla general, benévolas en comparación con las anteriores–, ni a los trabajos más señeros de los últimos años como puedan ser los de Fernando Checa o Fernando Bouza. Es evidente que cuando aborda su infancia y su período de formación, sus relaciones con su madre, su correspondencia con el Emperador o las instrucciones de éste a su hijo, el autor proyecta las felices sombras de sus progenitores sobre el joven príncipe que despierta sus simpatías. Pero conforme avanzan los años y los tiempos se vuelven recios,

los juicios de Fernández Álvarez se van tornando también más severos, describiéndonos la metamorfosis de aquel joven hasta convertirse en un «rey duro e implacable» (p. 651). Fernández Álvarez no duda en poner de manifiesto lo que, según su opinión, fueron los grandes errores políticos del reinado: el *disparate* de Flandes, en cuya crisis «la intransigencia religiosa de Felipe II y su intolerancia rayana en el fanatismo [...] agravó todos los males» (p. 489); el «traspiés» de la Armada Invencible; la responsabilidad en la muerte de Escobedo o el error en confiar en un individuo de la catadura moral de Antonio Pérez... (p. 939). Tampoco sale el rey indemne en la falta de compasión manifestada hacia su desgraciado hijo don Carlos (pp. 395-424).

Pero posiblemente uno de los mayores méritos del perfil biográfico que el autor traza de Felipe II es el de no haberse deslumbrado por los aspectos más atractivos de su personalidad, dejándose llevar por el presentismo que entraña la idea, imperante desde la Ilustración, de que un espíritu cultivado, amante de los libros, de las bellas artes y de la naturaleza, dota al individuo de innumerables virtudes y convierte al gobernante provisto de semejante educación y refinamiento en un ser inclinado irremisiblemente a la justicia y a la benevolencia y, por tanto, incapaz de transformarse en un tirano –visión que, por otro lado, no es sino una versión laica del «príncipe virtuoso y cristiano» de la filosofía escolástica–. No me resisto a volver a citar las palabras con las que el autor pone de relieve las contradicciones y las ambigüedades del personaje: «... en todo caso, un aire de sumo rigor acompaña su figura. Y en eso no caben engaños, a pesar de su amor a las artes, a la Naturaleza, a las florestas de Aranjuez, y pese sobre todo a lo que transciende, como padre sumamente afectivo, de sus cartas a sus hijas. Cuando Felipe II se vestía el manto regio, la severidad con que imponía sus mandatos y el rigor con el que trataba a quienes osaban enfrentársele, era su nota más acusada» (p. 939). Y es que, en definitiva, por su personalidad y por los dramáticos y sangrientos sucesos que le tocó vivir, Felipe II seguirá siendo aún durante mucho tiempo, como su propio autor reconoce al comienzo del libro, «uno de los personajes más controvertidos de la historia, un personaje para el debate siempre abierto» (p. 18). Confiemos en que ninguna interpretación dogmática vuelva a intentar cerrarlo.

Para una historia total
Entrevista con John Elliott

Jordi Doce

La figura del historiador británico John Elliott (Reading, 1930) apenas necesita presentación en el mundo de habla hispana. Desde que en 1963 diera a la prensa su primer libro, The Revolt of the Catalans, *su trabajo ha sido fundamental para la comprensión y dilucidación de la historia imperial española, a la que ha dedicado páginas que exhiben ambición, amor por el detalle y lúcida mirada crítica, aparte de una prosa impecable que bebe en la mejor tradición del ensayismo británico.*

Tras realizar estudios en Eton y licenciarse en Historia por la Universidad de Cambridge, donde enseña durante once años, John Elliott pasa a ocupar en 1968 la Cátedra de Estudios Históricos de University College, en Londres. En 1973 se traslada a la Universidad de Princeton, en Estados Unidos, donde entra a formar parte del prestigioso Instituto de Estudios Avanzados, y en 1990 regresa a Gran Bretaña, donde durante siete años es Regius Professor de Historia Moderna de la Universidad de Oxford.

Entre sus múltiples libros y estudios destacan (se da fecha de las ediciones originales): The Revolt of the Catalans *(1963)*, Imperial Spain *(1963)*, Europe Divided *(1968)*, The Old World and the New *(1970)*, A Palace for a King *(1980) y su biografía del Conde-Duque de Olivares, publicada en 1986. Ha sido galardonado en España con incontables premios, de los que cabe nombrar la Medalla de Oro de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en 1987, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1990, el Premio Antonio Nebrija de la Universidad de Salamanca en 1993 y el Premio Príncipe de Asturias de las Ciencias Sociales en 1998. Es doctor* honoris causa *por las Universidades de Génova, Barcelona, Portsmouth, Warwick, Brown y la Autónoma de Madrid, y ha recibido, entre otras, la Orden de Alfonso X el Sabio y la Orden de Isabel la Católica. En 1994 recibió el título de Sir de manos de la reina Isabel de Inglaterra.*

John Elliott reside con su mujer, Oonah, en un hermoso y tranquilo cottage *del pueblo de Iffley, en las afueras de Oxford, no muy lejos de una vieja iglesia normanda del siglo XII. Bordeando la casa, una estrecha calle en pendiente baja hasta la orilla del Támesis y la famosa esclusa de Iffley,*

que pauta el avance de gabarras y fuerabordas y acompaña a una réplica en madera del puente matemático de Cambridge. La entrevista tuvo lugar en el jardín de su casa, en una calurosa y soleada tarde de finales de junio de la que resta, sobre todo, el recuerdo de unos deliciosos scones *caseros y la conversación atenta, cordial e inteligente de un hombre que ha hecho de la historia de España su pasión y devoción. Entre la sonrisa abierta y la mueca ensimismada, Sir John Elliott encadenaba las respuestas con el gesto pausado de quien ha recorrido muchas veces el mismo paraje pero no descarta aún nuevos destinos, nuevos descubrimientos. La convicción precisa de su voz supo dar realidad a lo que corrió muy bien el riesgo de disiparse bajo el sol del incipiente verano inglés.*

Jordi Doce: *Usted pertenece a un antiguo linaje de estudiosos británicos interesados por España, un linaje que curiosamente empieza a finales del siglo XVIII con dos escoceses, William Robertson y Robert Watson, que escribieron sendos recuentos del reinado de Carlos I y Felipe II, respectivamente, y que se prolonga con un grupo de escritores románticos o que tienen una visión romántica de España, como Richard Ford o George Borrow. ¿Cuál cree usted que han sido las aportaciones más importantes de dicho hispanismo y en qué medida su trabajo engarza o está reñido con esta tradición?*

John H. Elliott: Hay que reconocer, en principio, que la tradición del hispanismo en Inglaterra está centrada más en la literatura que en la historia. Quiero decir con esto que, aparte del esfuerzo de Robertson o de Watson, no hubo gran interés entre los historiadores ingleses por la historia de España, con la excepción de algunos aficionados. Un ejemplo es Martin Hume, a finales del siglo pasado, que, si bien no disfrutaba de ningún puesto académico, había trabajado bastante en los archivos españoles e ingleses. Su tipo de historia, no obstante, aunque hasta cierto punto muy útil, es una visión bastante romántica de la historia de España, y durante la primera mitad de este siglo hubo pocos historiadores profesionales en este país que se interesaran por España. Siguieron prevaleciendo los aficionados, como Sir Charles Petrie, que también historió el reinado de Felipe II.

Pienso que las cosas cambiaron después de la Segunda Guerra Mundial, y un ejemplo es Sir Raymond Carr, que empezó con la historia de Suecia pero pasó a interesarse por España. Yo, por mi parte, me adentré en la historia de España más por casualidad que por una determinación mía, y es que fui a España durante mis primeras vacaciones como estudiante en Cambridge con un grupo de ingleses que recorrieron la península en coche.

Pasamos allí unas seis semanas, y el país me impresionó y me interesó enormemente. Así que cuando decidí ser historiador y escribir mi tesis doctoral, le pregunté al profesor Butterfield, que por aquel entonces era el catedrático de historia moderna en Cambridge, si tenía interés en una tesis sobre algún aspecto de la historia española. Y él se mostró encantado, precisamente porque había una falta de ingleses dedicados a este asunto, y me alentó a seguir por ese camino.

J. D.: *Volviendo a mi primera pregunta, no deja de ser sintomático que la* Historia de América, *de Robertson, fuera prohibida en España a finales del siglo XVIII.*

J. H. E.: Sí, se sospechaba mucho de los extranjeros que se interesaban por la historia de España.

J. D.: *Sin embargo, si no me equivoco, este libro muestra un intento por comprender a los protagonistas de la historia. Aunque el autor no se guarda sus juicios, hay un intento por situarse en el momento en que ocurren los hechos, por entender el contexto en que tienen lugar.*

J. H. E.: Sí, lo mismo pasa con Watson.

J. D.: *Se me ocurre, en cierto modo, que su manera de enfocar el estudio de la historia es muy similar, en el sentido de que usted se ha esforzado siempre en comprender a los protagonistas de los hechos, en valorar sus actos y decisiones en relación con la visión del mundo y del hombre imperante en esta época.*

J. H. E.: En nuestro caso, por ser nórdicos y protestantes, el esfuerzo ha sido considerable. A mi juicio un historiador debe ponerse en el lugar de los que estudia, por lo que hace falta un esfuerzo de empatía para conectar con una sociedad tan distinta de la propia. Este es uno de los grandes retos para cualquier historiador, en especial si tenemos en cuenta la tradición de tirantez y rivalidad entre España e Inglaterra durante tantos siglos, y la fuerza de los estereotipos británicos y españoles. Aunque por otro lado, como ya hemos comentado, durante el siglo XIX hubo varios ingleses, como Borrow o Ford, que viajaron a España y se esforzaron por entender a este país. Le costó mucho a Borrow, que era tan buen protestante, pero las simpatías aparecen claramente en su obra, cuando habla del pueblo español. En este sentido, supongo que yo estoy dentro de la tradición de los

que quieren entender para mejor explicar, a sus compatriotas y tal vez a sí mismos, cómo es España, que para tantos europeos del XIX era un país todavía exótico, el país más africano de Europa.

J. D.: *Realmente, lo que parece que abunda en España es, por un lado, un sentimiento muy fuerte de autocrítica, que alcanza un punto culminante en los escritos de la generación del 98, y por otro una tendencia a ver el pasado de España en términos de excepcionalidad, como caso aparte, es decir, como país destinado al imperio y al fracaso por una especie de fatalidad histórica. ¿Cree usted que sus escritos o los de Sir Raymond Carr han contribuido a una visión más equilibrada de la historia, además de insertar a España en el devenir histórico del conjunto de Europa?*

J. H. E.: Pienso que sí. Claro que todos vemos la historia de nuestros países como una historia excepcional. Cualquier país. Y es verdad que los españoles, desde el siglo XVII en adelante, han mostrado una gran preocupación por los fracasos de su historia, y han buscado una explicación en algo quintaesencialmente español que está destinado a fracasar, como hicieron los escritores del 98. Pero si uno observa el pasado desde fuera, consciente de que todos los países tienen sus éxitos y fracasos, esta leyenda negra que los propios españoles se han creado no me convence. No me convenció, desde luego, cuando comencé mi exploración. Al mismo tiempo, como este tema del excepcionalismo me preocupaba, yo quería ver tanto las semejanzas como las diferencias entre lo que pasaba en España y lo que pasaba por esa misma época en el resto de Europa. En este terreno me ayudó mi formación en Cambridge, que se había centrado no sólo en la historia inglesa sino también en la europea. Y yo me convertí en historiador profesional durante la postguerra, cuando los historiadores marxistas, en especial, y los de la escuela de *Annales*, mostraron un gran interés por analizar el conjunto de la historia europea a partir de algunos puntos clave.

Pondré un ejemplo: en los años sesenta, un famoso artículo de Eric Hobsbaum dio pie a la idea de que el siglo XVII, más en concreto el período comprendido entre 1620 y 1680, había sido un período de depresión europea. Hobsbaum y otros situaron la llamada crisis del siglo XVII dentro del contexto de la transición del feudalismo al capitalismo, e intentaron demostrar que Inglaterra, en especial, al superar la crisis, abrió el camino a la industrialización. Pues bien, como los historiadores ya hablaban del problema de la depresión como un problema europeo, era natural que yo, que estudiaba en ese momento la historia española del XVII, la relacionara con ese debate. En otras palabras, he intentado insertar a España dentro del con-

junto europeo. He visto que, si bien hay una depresión en España, también se puede hablar en general de una depresión en otros países europeos. En ese momento, e incluso antes, porque en el terreno de la política mi pensamiento iba en esa línea, decidí que sería más interesante invocar un contexto europeo que seguir con esa idea ya caduca del excepcionalismo español. Además, hay otra explicación, hasta cierto punto literaria, que es que para hacer interesante y accesible la historia española a los no españoles era preciso dar puntos de referencia y mostrar los contactos y semejanzas con el resto de Europa. Por estas dos razones, y por mi propia formación, mi pensamiento ya iba por ese lado.

J. D.: *Sí, usted ya en su libro* España Imperial *comenta que la crisis española del siglo XVII debe entenderse en un contexto más amplio. De hecho, si no me equivoco, usted llega a decir que a pesar de las sucesivas crisis económicas por las que atraviesa el Imperio bajo el reinado de Felipe II, la situación no tenía un carácter irreversible, y marca el límite en los últimos años de gobierno del Conde Duque de Olivares. Es en ese momento cuando España pierde el tren.*

J. H. E.: Sí, sí, exacto. Esa sigue siendo mi visión.

J. D.: *Hay una frase final de su estudio que me parece muy significativa, precisamente por lo que tiene de paradoja: «Una de las tragedias de la historia de Castilla fue que a finales del reinado de Felipe II se halló en una situación en la que parecía que su adaptación a las nuevas realidades económicas sólo podía realizarse al precio de sacrificar sus más queridos ideales»*[1].

J. H. E.: Exacto. A mi modo de ver, es una cuestión en el fondo más política que económica; política y cultural. Y hay que intentar entender el *mindset*, la mentalidad de estas nuevas generaciones de dirigentes que controlan España en el siglo XVII. Un tema que ha salido bastante en mis obras, por ejemplo en la biografía del Conde Duque, y que me impresionó mucho a raíz de mi lectura de las consultas del Consejo de Estado durante las primeras cuatro décadas del siglo XVII, es el tema de la reputación: esta gente está luchando por el prestigio y la reputación de su rey y de su país.

[1] *John H. Elliot,* La España Imperial, *trad. de J. Marfany, Círculo de Lectores, Madrid, p. 2.*

Y claro, cuando uno está metido en esta lucha por salvar la cara, es muy difícil adaptarse a las nuevas realidades económicas o políticas. Son generaciones, pues, con una mentalidad muy especial, muy comprensible por otra parte, y yo me he esforzado por comprender por qué pensaban de este modo. Hay que añadir, no obstante, que esto tampoco es exclusivo de España, porque en mi propio país, precisamente, hemos asistido al final de una sociedad de mentalidad imperial. Y las dificultades son evidentes. Después de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, cuando ya habíamos perdido el imperio, la crisis del canal de Suez dejó claro que nuestros dirigentes seguían pensado con una mentalidad imperialista. Y algo muy parecido ocurrió en la España del siglo XVII, con sus problemas de reajuste a una nueva situación. Por esta razón, tal vez, he tenido una cierta empatía con los españoles del XVII, porque era muy consciente de los problemas de nuestra situación durante la posguerra.

J. D.: *Da la impresión, por otra parte, de que esa decadencia coincide con un momento de gran inquietud intelectual en el resto de Europa, lo que se traduce no sólo en la evolución del pensamiento sino también en un súbito desarrollo de la tecnología. ¿Qué provocó que España perdiera el tren? ¿Qué fallaba en el clima intelectual español?*

J. H. E.: La pregunta es difícil. No hemos llegado todavía a una explicación, pero es evidente la importancia de la censura y la autocensura. Hay que pensar en el papel de la Inquisición y de la Iglesia Católica, y lo que se advierte enseguida es que los grandes avances intelectuales del XVII se producen en países con cierto grado de tolerancia. Como yo, en parte tal vez por mis estudios, soy partidario del pluralismo en todo, creo que hay más posibilidades de vivacidad y vitalidad intelectual en una sociedad que admite grupos y puntos de vista muy diversos. Es verdad que la España del XVII no fue monolítica, ni mucho menos: pero fue más monolítica que Holanda o Inglaterra, y por esta razón tuvo más dificultades de adaptación. Claro que hubo círculos de eruditos, como por ejemplo el de Sevilla a finales de ese siglo, que se interesó por los adelantos de la medicina, pero lo tenían muy difícil. Y las universidades, desde luego, estaban dormidas.

J. D.: *Y el peso del catolicismo, con su censura, su tradición escolástica, su énfasis en el ritual...*

J. H. E.: Un peso indudable, sí.

J. D.: *El protestantismo, por el contrario, daba más importancia al individuo. Y hay una relación clara entre protestantismo y empirismo.*

J. H. E.: Hay que tener en cuenta, asimismo, que había varios grupos de protestantes. No todos eran anglicanos, también había cuáqueros, calvinistas, etcétera.

J. D.: *Su trabajo no sólo exhibe un deseo de comprensión, como ya hemos visto, sino un respeto escrupuloso a los datos y un intento por enfrentarse a los hechos de una manera abierta, sin prejuicios, que en cierto modo es parte de un intento más amplio por dar cabida a otros aspectos de la historia que estaban fuera del espectro de la escuela de* Annales. *Es decir, usted ha heredado la visión de la historia de Fernand Braudel, la historia entendida como trama de intereses y fuerzas económicas, pero le ha añadido preocupaciones que tal vez pertenecían más al ámbito de la historiografía tradicional.*

J. H. E.: Yo empecé, desde luego, con la aspiración y ambición de escribir una «historia total» al estilo de Fernand Braudel. Cuando uno leía los libros de texto de la historia de España de los años cuarenta y cincuenta, se veía de inmediato que era una historia política, absurdamente estrecha. Por esta razón, y porque mi deseo era imbricar en un todo las historias política, económica y cultural, siempre hui de esos compartimentos artificiales. Además, siempre he estado relacionado con los departamentos de español y me ha interesado el Siglo de Oro y la historia de la literatura. Es algo que no se puede dejar de lado, porque es *evidence*, material que condiciona lo que uno va haciendo.

J. D.: *Un rasgo fundamental de su escritura es su carácter narrativo...*

J. H. E.: Sin duda. Yo siempre he sido partidario de la historia narrativa, porque es mucho más difícil de escribir de lo que dice la gente. Es lo más difícil. Sobre todo si te dedicas a la historia total. Si no hay narración, pierdes a tus lectores, y siempre he sido muy consciente de que escribía sobre un país desconocido para un público que en principio no tenía mucho interés por él. Si la gente iba a leerme, tenía que hacer apasionante esa historia, y la manera más fácil de lograrlo es tener una buena línea narrativa. Es la única manera de captar y mantener la atención del lector.

J. D.: *¿Qué juicio le merecen las nuevas tendencias de la historiografía, como la historia de las mentalidades o el llamado «revisionismo» de algunos historiadores ingleses?*

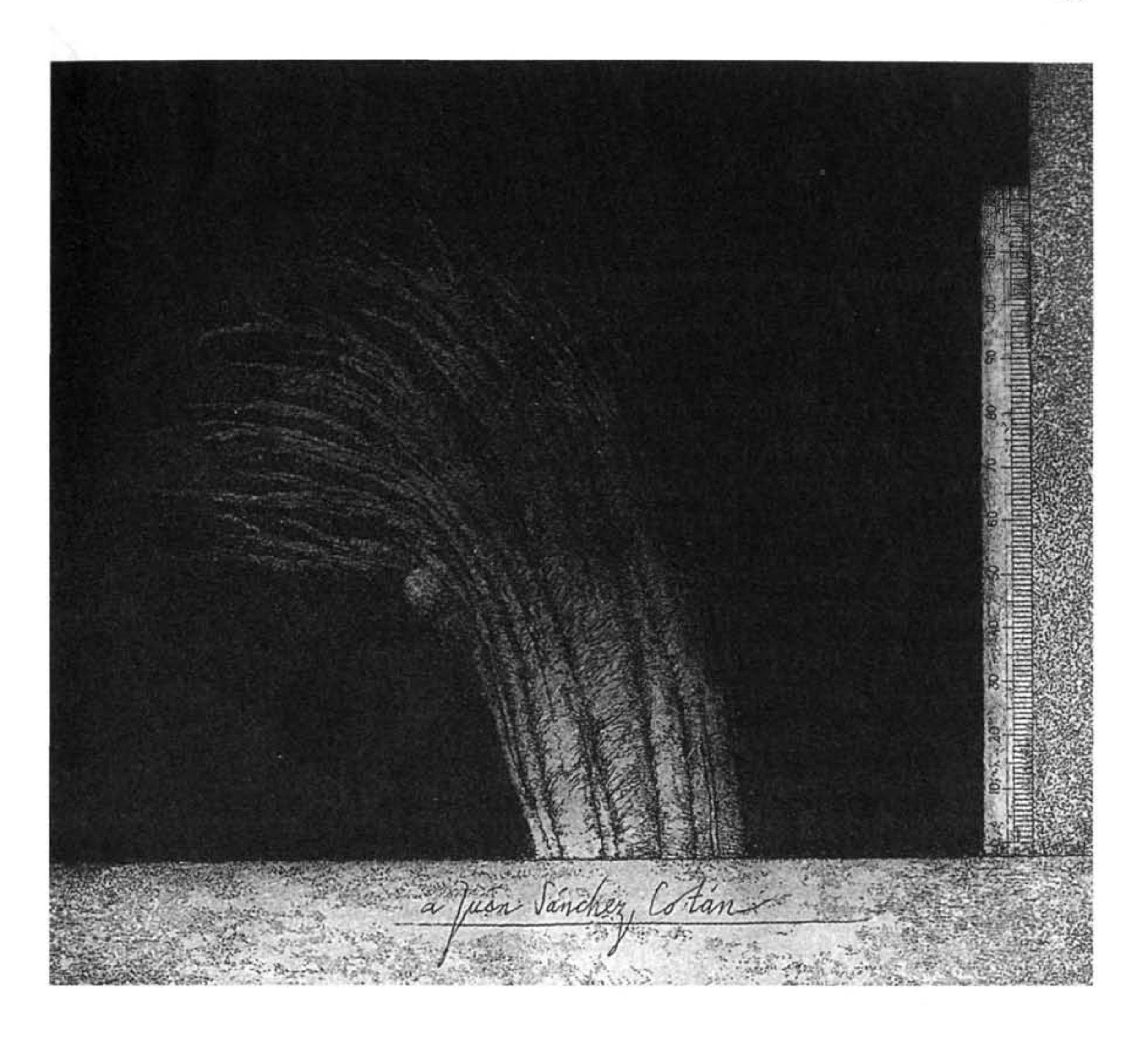
J. H. E.: Bueno, yo he vivido muchos ciclos, empezando con la historia económica, con *Annales* y los marxistas de los años sesenta y setenta. Después se dio una reacción contra el predominio de la economía y creció el interés por la historia cultural. Y luego, en Inglaterra, hemos asistido durante los años ochenta a lo que se ha dado en llamar «revisionismo», que ha vuelto a preocuparse por la alta política. Pero todos estos tipos de historia me parecen hasta cierto punto deficientes, porque no llegan a ser historia total. Son visiones deformadas, parciales, y por esta razón ninguna de ellas me satisface: la historia cultural o social o económica tomada individualmente me parece incompleta.

J. D.: *Además, el historiador corre el peligro de atomizar el pasado.*

J. H. E.: Sí, yo estoy convencido de que hay que mantener esta visión general.

J. D.: *Usted ha dedicado un número importante de años de su madurez como historiador a preparar la biografía del Conde Duque de Olivares. ¿Que le atrajo del personaje?*

J. H. E.: Bueno, no es un personaje muy simpático, todo hay que decirlo, pero precisamente porque es bastante antipático, ponerse en su lugar fue un esfuerzo importante. El Conde Duque domina tanto esas dos décadas, los años veinte y treinta del siglo XVII, y los fracasos fueron tan importantes para el futuro de España, que valía la pena estudiarlo. Y me pareció que por medio de un estadista uno podía tal vez adentrarse más en la historia de la época y evitar el tono árido de otros recuentos. Claro que el Conde Duque no es un personaje típico, ni mucho menos, pero no es mala estrategia estudiar una sociedad sobre la base de un hombre que tenía en cierta medida el destino de esa sociedad en sus manos y que estaba en relación con la cultura de su época, la vida económica, etcétera. Por otra parte, hay riesgos en este acercamiento a la historia a través de la biografía y he sido muy consciente de ellos. Acabas conociendo tan bien a ese señor que tienes siempre que luchar contra la tentación de caer en el partidismo. Empecé a escribir cuando advertí que, si bien podía encontrar más datos en la documentación, nada era ya capaz de sorprenderme, y cuando cesan las



Bodegón Homenaje. Agua Fuerte. 1990

sorpresas, sabes ya que tu comprensión ha alcanzado un límite. Siempre se escapan cosas, claro, pero era el momento de empezar a escribir.

J. D.: *Da la impresión, a veces, de que Olivares fue el último en un linaje ilustre de estadistas, pero que se equivocó de tiempo. Cincuenta años antes, tal vez, una persona de sus características hubiera tenido más margen de maniobra...*

J. H. E.: Es posible. Precisamente porque las cosas que quería hacer, desde el punto de vista fiscal y económico, eran muy difíciles de llevar a cabo. Sostener la reputación del gran imperio español, de la monarquía española, y al mismo tiempo poner en práctica sus ideas para la transformación de España, que incluían, por ejemplo, castellanizar las leyes de la Corona de Aragón, todo esto era muy difícil de cumplir.

J. D.: *Casi contraproducente...*

J. H. E.: Exacto. Teniendo en cuenta, además, sus dificultades en política internacional, los problemas económicos, etcétera. Y son los Borbones los que llevan a cabo esa reforma dos generaciones después.

J. D.: *Pero los Borbones gobernaban una sociedad más desmoralizada, menos capaz de ofrecer resistencia.*

J. H. E.: Menos capaz, exacto. Y precisamente la Corona de Aragón salió derrotada de la guerra, eso fue fundamental para el éxito de los Borbones.

J. D.: *¿Hasta qué punto el esfuerzo de los arbitristas a principios del siglo XVII fue desaprovechado?*

J. H. E.: La verdad es que entre los arbitristas hubo de todo, pero los mejores, como González de Cellorigo y Sánchez de Moncada, tuvieron una visión muy aguda de algunos de los problemas más acuciantes de la España de su época y propusieron remedios inteligentes dentro del contexto y las posibilidades del momento. El problema es que el gobierno no les escuchaba. Sí, Olivares escogió los arbitrios que a él le servían de algo, pero su desastrosa política fiscal, condicionada por la política internacional española, le impidió seguir algunas de las propuestas más inteligentes de esa generación de arbitristas.

J. D.: *Últimamente, su interés parece haberse centrado en la historia comparativa, aunque no olvido que a finales de la década de los sesenta usted publicó ya un estudio comparativo sobre la Europa de la segunda mitad del siglo XVI,* Europe Divided 1559-1598. *¿Cuáles son las razones que le han llevado a adoptar de nuevo este modelo?*

J. H. E.: Supongo que en parte ha surgido de mi interés por relacionar la historia de España con la de otros países de Europa. Sí, la verdad es que siempre he estado buscando semejanzas y diferencias. Pero hay más. Hacia finales de los años veinte, Marc Bloch hizo un famoso llamamiento a los historiadores para que hicieran un uso más frecuente de las comparaciones, precisamente para eliminar el excepcionalismo de que hablábamos. Y siempre me ha quedado esa certeza de la importancia de las comparaciones.

Empecé a trabajar de manera seria cuando fui invitado a dar las *Trevelyan Lectures* en Cambridge. Como siempre me habían interesado las semejanzas y diferencias entre Richelieu y Olivares, establecí una comparación entre estos dos estadistas, porque es un campo sobre el que uno puede ejercer un cierto control. Observando su manera de actuar, sus pensamientos, su formación, etcétera, creo que llegué a unas comparaciones interesantes entre estos dos señores, que por otra parte dieron pie a una discusión sobre las semejanzas y diferencias entre España y Francia durante la época de su ministerio. Y ahora que estoy jubilado y tengo algo más de libertad, pensaba intentar una comparación mucho más ambiciosa y tal vez imposible, entre las colonias británicas y españolas en América. Me incliné hacia este tema por dos razones: en primer lugar, porque alguien que estudia la historia de la monarquía española tiene que tener en cuenta lo que está pasando al otro lado del Atlántico; una figura que siempre me ha interesado es la de Cortés, sobre el que hace muchísimos años escribí algunos artículos. Así que ya tenía esta dimensión atlántica. Y la segunda razón es que durante mi residencia en Estados Unidos, donde pasé diecisiete años, empecé a leer por interés personal la historia de las colonias británicas. Y observé que historiadores de gran calidad de la colonización británica no tenían ni idea de lo que pasaba por esa época en las sociedades del Sur. Pensé que tal vez faltaba alguien que ya dominara en cierta medida la historia de las sociedades coloniales españolas y supiera relacionarlas con las colonias británicas, para corregir así la tendencia al excepcionalismo de los historiadores norteamericanos. Lo que voy a hacer suena un poco iconoclasta. Va a ser difícil, porque no se trata de comparar a dos hombres, sino a dos sociedades, en realidad más, porque las colonias son muchas y distintas.

J. D.: *Sí, en el Norte tenemos Virginia y Nueva Inglaterra, que son muy diferentes.*

J. H. E.: Exactamente. Por esta razón, tal vez, el proyecto está destinado al fracaso, pero al menos vale la pena intentarlo, no tanto para solucionar problemas como para ampliar horizontes y legar una serie de preguntas a la próxima generación de historiadores.

J. D.: *No ignoro que está usted enfrascado en este estudio, y que a estas alturas sus opiniones son o pueden ser provisionales, pero a su juicio, ¿qué diferencias explican la muy distinta evolución de unas colonias y otras?*

J. H. E.: Bueno, una de las grandes diferencias, que ha sido muy importante para el futuro de estas sociedades, fue la participación activa de la corona española en la colonización de América Central y del Sur, y en general la falta de interés de la corona británica, excepto cuando ya fue muy tarde, por lo que estaba pasando en sus colonias del Norte. Esta falta de interés es en parte un reflejo de la distancia temporal que separa el inicio de ambas colonizaciones. La española coincide con el momento de auge del Estado, a principios del siglo XVI, y con la autoridad de una corona que quería controlar estrechamente a los grupos aristocráticos y feudales. Cuando los ingleses iniciaron su colonización, a principios del diecisiete, ya se había consolidado hasta cierto punto el poder del parlamento y la diversidad religiosa, y en general la corona era más débil que la española. Por estas y otras razones, las diversas sociedades coloniales discurrieron por cauces distintos. Por ejemplo: cuando los ingleses se asentaron en el Norte, lo primero que hicieron fue establecer una asamblea representativa, lo que estaba terminantemente prohibido en las colonias españolas. Esto constituyó una diferencia enorme, porque todo se hacía con referencia a la corona, que fue una presencia constante en la colonización española, la única manera de hacer presión a través precisamente de los organismos de la corona, ya que no había un foro representativo. Este es un ejemplo entre muchos.

Otra diferencia enorme, claro, se refiere al trato con los indios. Hay un primer dato importante, que es la mayor densidad de la población india en América Central y del Sur que en el Norte. Al mismo tiempo, la mentalidad inglesa, que ya había tenido la experiencia de colonización de los irlandeses, definió a los indios como nuevos irlandeses, los juzgó inferiores y trató de marginarlos cuanto pudo. Así, en vez de intentar incorporar a esos indios, lo que de un modo u otro hicieron los españoles, no siempre con efi-

cacia, hay que decirlo, los ingleses tendieron a dibujar perímetros y líneas de defensa, y a expulsar a los indios para que no estorbaran la vida de los colonizadores.

J. D.: *Pasando a un terreno bastante más personal, ¿cómo juzga usted la evolución de España en estos últimos años?*

J. H. E.: Estamos viviendo un momento interesantísimo, porque cuando llegué a España a principios de los cincuenta, donde pasé casi dos años trabajando en los archivos, era un país sofocante. El peso del régimen era atroz. Yo a veces tenía que salir del país para no ahogarme. Todo eso ha cambiado, claro, y yo estoy muy animado por los cambios, a pesar del pesimismo de muchos de mis amigos españoles. Soy optimista respecto al futuro del país, sobre todo por la aceptación de la diversidad cultural y política de España, que me parece ha restaurado la riqueza de la herencia española, tan limitada y controlada por el régimen franquista. Y se ve ahora una vitalidad que faltaba por esos años. Eso, a pesar de los problemas, me anima mucho. Tal vez lo más interesante para un historiador que ha vivido estos cambios es notar que también va cambiando la visión histórica de los españoles, que la nueva generación no está tan preocupada por los fracasos. Se está revisando la historia española para demostrar lo que yo siempre he querido demostrar, que las diferencias con otros países de Europa, especialmente la Europa mediterránea, no fueron tan grandes como se llegó a creer, que muchos de los fracasos, incluso en el terreno de la industrialización, fueron más parciales que totales, y que no hay que escribir la historia de España como un país abocado al fracaso por una ley fatal. La visión de la nueva generación de historiadores ha cambiado.

J. D.: *Pero ese pesimismo sigue imperando en cierta forma en nuestra sociedad.*

J. H. E.: Sí, la mentalidad cambia muy lentamente en todas las sociedades, y quedan muchas huellas de ese tipo de pensamiento. Cualquier nueva iniciativa de un gobierno, por ejemplo, es criticada con dureza.

J. D.: *Usted se ha referido a la lección de pluralismo y tolerancia de nuestra sociedad, sobre todo en el campo de la identidad lingüística y cultural, pero últimamente parece que las tensiones han vuelto a crecer, a intensificarse...*

J. H. E.: Sí, desde luego. Por otro lado, es inevitable. Se trata de otro tipo de organización política. Nosotros, aquí en Gran Bretaña, estamos encaminándonos a un tipo de organización muy parecido. Estamos creando autonomías en Escocia, Gales e Irlanda del Norte, y esto va a llevarnos a otro tipo de política, el tipo de política que practican, por ejemplo, Madrid y Cataluña, este juego de presiones y respuestas sucesivas. Pero hay que hacerse a la idea de que esto ocurre y va a ocurrir y saber aceptar las reglas del juego.

J. D.: *Volvamos, si le parece, al terreno de la historia. Usted acaba de referirse a las nuevas generaciones de historiadores españoles, y me figuro que sus relaciones con la historiografía española en general han jugado un papel importante en su formación. ¿Qué nombres destacaría usted? ¿Quiénes influyeron en su trabajo?*

J. H. E.: La visión general cuando empecé a trabajar en los archivos era bastante desoladora, pero hubo dos o tres grandes figuras, desde luego, que a mí me ayudaron y me influyeron mucho. Para empezar, don Antonio Domínguez Ortiz, a quien conocí en Simancas, y que ha sido un historiador magnífico, muy ponderado y trabajador, que no utilizaba sino los datos que iba encontrando en los archivos. A mi juicio, es una figura fundamental en el desarrollo de la historiografía española de la posguerra. Escribía sobre hacienda, política, un poco de todo, y siempre de una manera muy sobria y de gran calidad.

Otro historiador muy importante, aunque muy distinto de Domínguez Ortiz, fue Jaume Vicens Vives, un hombre sumamente carismático, que me acogió en Barcelona cuando estaba empezando a trabajar de una manera muy solitaria. Yo ya estaba a punto de ver que la visión catalanista de la guerra de *Els segadors* era una visión en el fondo deformada, que no cuadraba bien con lo que estaba encontrando en los archivos, y él, al mismo tiempo, con un grupo espléndido de discípulos, gente como Jordi Nadal, como Emili Giralt, como Joan Reglá, estaba intentando reescribir por entero la historia de Cataluña, derribando la visión más exageradamente nacionalista de esa historia y reemplazándola por una visión mucho más matizada. Cuando Vicens vio que yo estaba intentando hacer lo mismo con la Cataluña del siglo XVII, me acogió casi como a un hijo y me apoyó mucho. Tengo una deuda muy grande con él.

Y por último, aunque por aquel entonces no tuve mucha oportunidad de conocerlo, está José Antonio Maravall. Su primer libro sobre la historia del pensamiento español del XVII, por ejemplo, fue muy importante a la hora

de explorar la visión que los españoles tenían de sí mismos. Luego él siguió con esa línea de historia cultural, por lo general no basada en los archivos sino en una lectura muy atenta y muy informada de la literatura, tanto la gran literatura de ese siglo como los panfletos y toda esa literatura menor que cualquier historiador de la cultura debe tener en cuenta. Y esa fue, a mi modo de ver, su gran aportación a la historiografía de la época, desde los años sesenta en adelante. Desgraciadamente, no logró formar una escuela ni tener muchos discípulos, pero nos enseñó las posibilidades que abría la utilización de fuentes literarias en el contexto de una explicación histórica. Debo confesar que su planteamiento de la época del barroco no me llega a convencer del todo, porque su explicación de esa época se fundamenta en la idea del control de las masas por parte del poder, y yo creo que incluso en gente como Calderón es visible una línea de crítica al gobierno. Era una sociedad más difícil de controlar, no tan ordenada o monolítica como nos la ha presentado Maravall, pero a pesar de mis divergencias a este respecto, yo tengo un enorme aprecio por su esfuerzo y sus logros.

J. D.: *¿Y qué opinión le merece alguien como Ferran Soldevila, por ejemplo, a quien usted trató en Barcelona, y cuya visión de la historia era, tal vez, algo anticuada?*

J. H. E.: Para mí Ferran Soldevila fue una figura más bien trágica, aunque también me acogió magníficamente. Pasé muchas horas con él, pero nuestras visiones del pasado catalán resultaron ser en última instancia muy distintas, porque él se había quedado con esa visión heredada del romanticismo, del nacionalismo catalán del XIX, y le costó aceptar los defectos de la sociedad catalana de la primera mitad del XVII, con sus rencores, intrigas, rivalidades... Era una sociedad dividida en facciones y encabezada por una clase dirigente de miras muy estrechas. Y es muy posible que yo, en mi entusiasmo, exagerara los aspectos negros de esa sociedad, pero a mi juicio él exageró los aspectos positivos, y en última instancia, debo reconocerlo, hubo una falta de entendimiento entre nosotros.

J. D.: *En este sentido, ¿cree usted que la historiografía española ha evolucionado en estos últimos cuarenta años?*

J. H. E.: Sí, ha sido una evolución drástica, porque ahora los jóvenes historiadores españoles están muy al día de lo que se ha publicado en otros países, dominan idiomas mejor que sus antecesores, y están al nivel de Europa y Norteamérica. Dicho esto, sin embargo, debo confesar, ya lo he

dicho públicamente, que albergo ciertos temores. Creo que en este campo el estado de las autonomías no ha tenido precisamente resultados positivos. Se ha producido una atomización de la historia de España y corremos el riesgo de perder la visión de conjunto, que es algo que intenté en *España imperial*. Creo que hace falta un nuevo estudio, un nuevo tipo de *España imperial*, que incorpore todos estos nuevos datos, hecho por un historiador español de la nueva generación. Pero por ahora no he visto a esa figura, y eso que estamos ante un grupo muy inteligente de historiadores españoles.

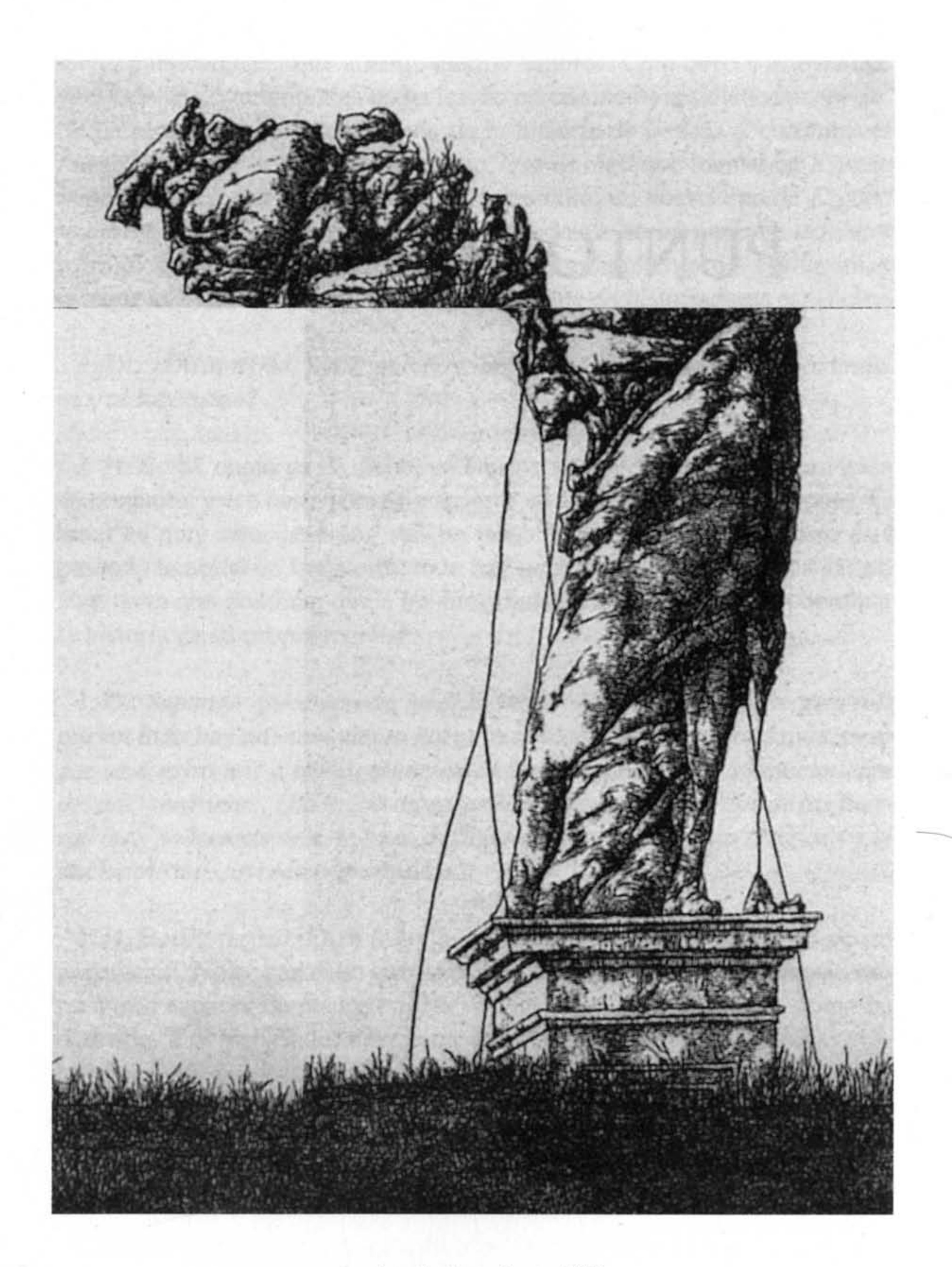
J. D.: *¿Diría usted, pues, que hay una cierta tendencia al provincianismo, al localismo?*

J. H. E.: Sí, como ya he dicho, yo he sido siempre partidario de la visión de conjunto, y eso hasta ahora no aparece en estas nuevas publicaciones. El nivel es muy alto, pero los veo un poco restringidos. Aunque esto está pasando también en Inglaterra, todo hay que decirlo, pasa en todas partes. Hay tanto que dominar, que a los historiadores les cuesta incluso dominar la historia de su propia región.

J. D.: *Supongo que en cierta medida forma parte de un proceso general: por un lado hay un movimiento hacia la unidad política y económica, pero por otro asistimos a la disgregación de antiguos Estados y al crecimiento del nacionalismo. ¿Quién iba a pensar hace unos años que dos de las fuerzas más poderosas de este final de siglo serían el fanatismo religioso y el nacionalismo, a veces emparejadas?*

J. H. E.: Es verdad. Es el fallo de los historiadores, incluso de los de mi generación. No se han dado cuenta de que estas fuerzas se mueven bajo tierra y son capaces de resurgir si las circunstancias son propicias, como ha ocurrido. Y el historiador debe estar abierto a todas las posibilidades.

PUNTOS DE VISTA



La victoria. Agua fuerte, 1983

Hugo Padeletti

Reina Roffé

La poesía y la plástica se han manifestado de forma simultánea y permanente en el quehacer artístico de Hugo Padeletti. Su obra poética, como sostiene Juan José Saer, constituye uno de los momentos más intensos de la poesía argentina contemporánea. Sus creaciones pictóricas, por otro lado, han despertado la admiración y el reconocimiento de artistas y críticos por tratarse de un arte que se presenta a contramano de las ideas de fin de siglo y confía en una dinámica propia inspirada en Arp, en los jardines de arena japoneses y, en general, en la «estética de la imperfección» del budismo zen.

Nacido en la Argentina, en 1928, Hugo Padeletti cursó filosofía en la Universidad Nacional del Litoral, se especializó en estética en la Universidad de Córdoba y estudió dibujo y pintura con Juan Grela. Fue profesor de la Escuela de Artes Visuales de Rosario y en la Superior de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario. Desempeñó, además, el cargo de director del Museo de Bellas Artes Rosa G. de Rodríguez.

Cuenta con una profusa obra poética de la cual sólo ha dado a conocer Poemas *(1959)*, Doce Poemas *(1979)*, Poemas 1960-1980 *(1989), libro por el que ganó en Buenos Aires el Premio Boris Vian ese mismo año*; Parlamentos del viento *(1990) y* Apuntamientos en el Ashram y otros poemas *(1991). Próximamente, en una edición de la Universidad Nacional del Litoral, aparecerá* La Atención. Obra reunida (poemas verbales-poemas plásticos) *que recoge en tres tomos toda la producción poética de Padeletti, édita e inédita, revisada por el autor, con una selección de su obra plástica.*

Aunque la poesía es su vocación primera, durante más de treinta años ha realizado exposiciones de pintura, collages *y escultura en salones de varios países de América. En la década del 60, su afición por los pintores europeos lo llevó a emprender un largo viaje para estudiar la obra de Paul Klee en la Klee-Stiftung de Berna, la pintura taoísta y zen en los museos de Europa y Oriente y, además, para frecuentar los ashrams*

de los yoguis en los Himalayas y los asentamientos tibetanos de refugiados. El viaje fue decisivo, ya que le procuró impresiones de primera mano que contribuyeron a modelar definitivamente la estructura de pensamiento que es fuente esencial de su producción: las formas de la mística y la mística de las formas.

Su pasión por el collage *y las figuras simples sobre fondos lisos, con los que compone poemas plásticos, proviene –según cuenta– de una experiencia que tuvo siendo niño, cuando vio flotar sobre el agua barrosa de un zanjón un pedacito de papel blanco rasgado. Esa imagen de figura y fondo en claro sobre oscuro suscitó en él una profunda conmoción que, más tarde, comprendería durante su visita al Taj Mahal de Agra, pues allí volvió a sentir que perdía la noción del tiempo, del espacio y de su propio cuerpo concentrado en la contemplación de lo que actualmente denomina belleza pura.*

Apuntes de poética*

La rama de incienso de los clásicos

Mi formación es clásica, me gustan muchos autores latinos. Las influencias, aunque un poco mezcladas, se fueron dando más o menos en este orden: durante la adolescencia leí a Rilke hasta que descubrí a los poetas ingleses y norteamericanos contemporáneos en las traducciones de los números que la revista *Sur* dedicó a Inglaterra y Estados Unidos. Después seguí leyendo en traducciones bilingües y fui mejorando el inglés para poder leer directamente la versión original. En Marianne Moore, por ejemplo, descubrí un interés que nos es común por los animales y el mundo natural, y un estilo peculiar que transmite una observación minuciosa de la realidad, una ética espiritual que me deslumbra siempre. Así como Moore inspiró mi poema «Primavera en Berna», Emily Dickinson –otra de mis favoritas– me alentó a escribir «Si comprender un néctar» que surgió de un breve verso de ella: «To comprehend a nectar / Requirest sorest need». De modo que a los poetas ingleses y norteamericanos no los abandoné hasta el presente y siempre han sido un estímulo, aunque no pueda señalar a uno que haya sido mi maestro.

* *Respuestas a un cuestionario de Reina Roffé a Hugo Padeletti*

El acto claro / en el momento claro

Mi poesía, que algunos consideran hermética, quizá porque la experiencia básica no les resulta familiar, es una poesía en la que tiendo permanentemente a la claridad. Mi trabajo sobre el poema es en busca de una claridad meridiana. Y la persigo hasta el punto que el poema lo permite.

Centros de fuerza

Mis centros de fuerza son dos. El primero es la sed de conocimiento. Siento que, cuando estoy inspirado, penetro la cortina que domina la vida cotidiana, tengo percepciones de una realidad más plena. El segundo es la naturaleza, que me ha dado la mayor riqueza de imágenes y experiencias. De pequeño, me crie en la contemplación de lindos jardines y arboledas. De mayor, adquirí muchos libros sobre plantas y animales para estudiarlos y conocerlos. He pasado horas, cuando vivía en Rosario, dentro de casa, en la habitación donde estaba la biblioteca, sin hacer nada; observaba, por ejemplo, un ramo de flores, frutas en una bandeja, un objeto, un grupo de libros, miraba por la ventana y veía la gente que pasaba por el Boulevar Oroño. En mis veraneos soy un puntual observador de las hierbas silvestres, de los minerales. Tal vez por eso mi poesía está más cerca de las cosas que de los seres humanos.

Convertir el desierto

Para mí primero está la belleza natural y después la del arte. La belleza tiene la virtud de llevarnos más allá del tiempo, de producir una suerte de experiencia mística. Creo que para todo ser humano la vida es insatisfactoria. Las cosas cotidianas resultan, a veces, un desierto. Algunas aspiraciones muy profundas o muy íntimas no se dan, o se dan sólo como revelación en momentos privilegiados. La poesía y la belleza son medios de convertir el desierto.

No hay retazos / de lo que importa

A menudo el poema está hecho con retazos de realidad, con alusiones, con imágenes sólo unidas por la rima; y aunque en mis poemas hay siempre un hilo oculto que une todo y les da claridad intelectual, se notan saltos, como si yo utilizara fragmentos no desarrollados, que no dan la totalidad, sino atisbos para ser intuidos y relacionados unos con otros, hasta que se produce la chispa. Hay elementos que son como peldaños aislados entre los cuales faltan otros peldaños. Tras el vacío, llegamos, sorpresivamente, a otra piedra donde poner el pie: deseo que el poema res-

pire por sorpresa. En la tarea de composición está lo que nos viene gratis –probablemente lo más importante– y lo que nosotros ponemos para completar, redondear, estructurar. Es decir: golpeamos en la costa de nuestro propio hacer individual, consciente, mientras se juntan materiales en la otra costa que después irrumpen en nosotros: el escribir es un proceso dialéctico. En varias oportunidades en función de ideas muy pretenciosas, he querido escribir poemas importantes al estilo de los *Cuatro Cuartetos* de Eliot; resultó demasiado para mí, no tenía los mecanismos para un trabajo de esa índole. Entonces me di cuenta de que había materiales a los que no tenía acceso y que debía trabajar con la gota de rocío de la gracia. Kant dice que cuando uno se enfrenta a una grandeza que lo supera, lo que se produce es lo sublime; yo creo que la belleza es compatible con cosas muy menores. He escrito poemas acerca de tres limones en un plato, rehuyendo, precisamente, las ideas sublimes.

El oro / sobre el tiempo / es el AHORA
En esto sí pienso como Kant, que el tiempo y el espacio incumben al hombre; la realidad, la cosa en sí, es intemporal e inespacial. Asocio esto con mis experiencias «místicas» o éticas de tendencia mística: la belleza que me dio leer a Heidegger durante un año entero hasta obtener un estado de supraconsciencia, el escuchar música, el mirar un cuadro, me conducen a un estado intemporal. La eternidad es ausencia de tiempo, no un tiempo infinitamente largo, sino la total omnipresencia de todos los momentos del tiempo.

Pasar inadvertido / es privilegio
Soy, básicamente, un contemplativo; mis mayores goces han sido de contemplación. He tenido buenos amigos y buenas experiencias de la amistad, no he sido un solitario, pero ese goce de contemplación se logra estando un poco al margen de la vida activa, pasando inadvertido. Rompo mi aislamiento, hasta cierto punto, con mis exposiciones, momentos en los que se interrumpe mi modo habitual de vida, porque hay que hacer acto de presencia, recibir gente, oír sus opiniones, dar explicaciones, mantener conversación, pero son interrupciones pasajeras. Nunca me sentí llamado al tipo de vida de un pintor o un poeta de fama y he sido indiferente a forjarme una carrera de las llamadas importantes.

Arma / la trampa / y serás atrapado
Debo admitir que ahora no recomendaría a los artistas jóvenes pasar inadvertidos. Hay un ritmo natural que es conveniente seguir, el de ser

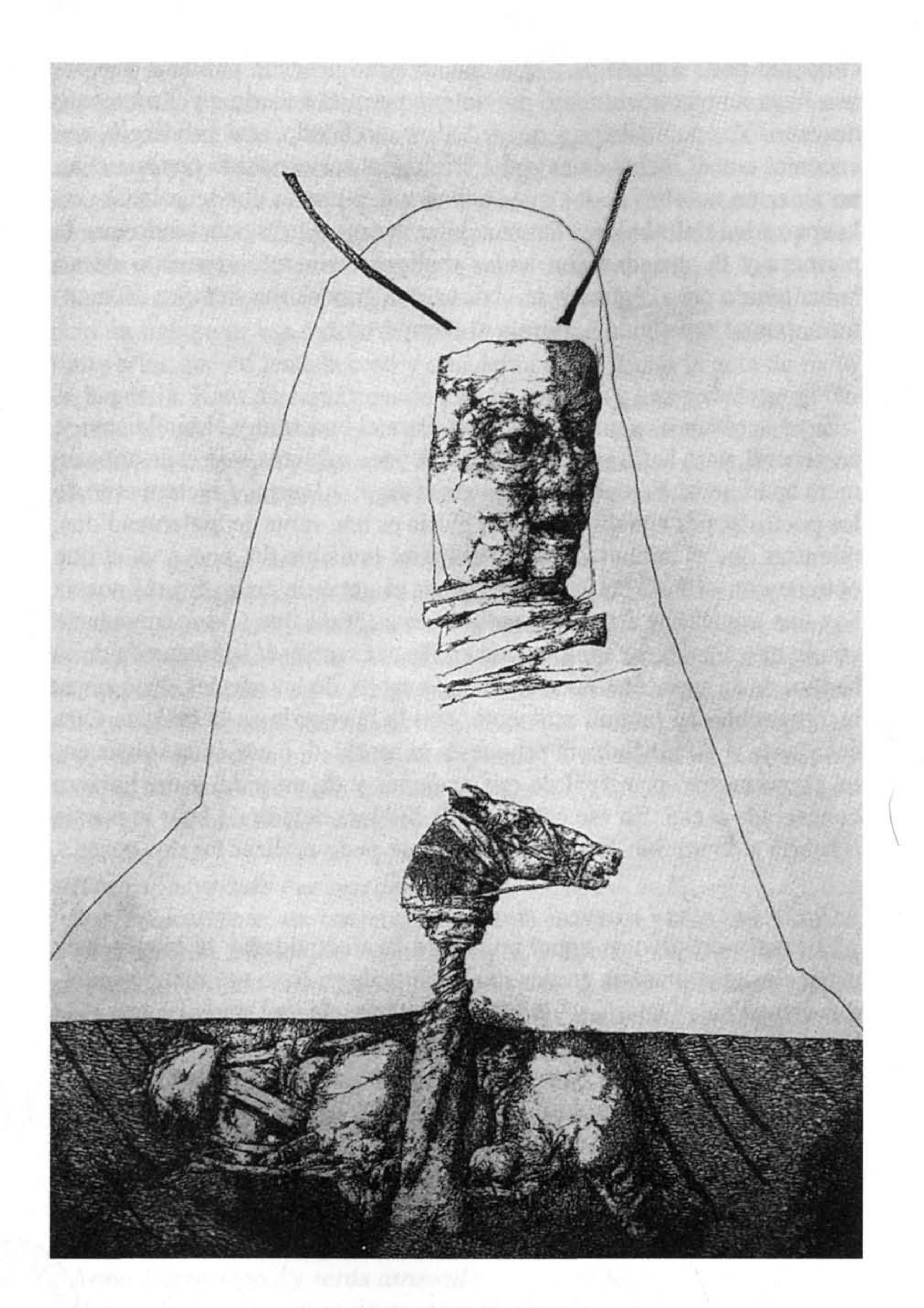
conocido poco a poco para que, cuando uno necesita publicar o exponer, haya un reconocimiento previo que permita hacerlo en el momento deseado. Yo, por haberme quedado aprovechando este privilegio, me encontré con el inconveniente del privilegio: ser conocido por una élite, no tener un nombre de los que suenan y una puerta donde golpear con la sonoridad del nombre. De cualquier forma, sigo sosteniendo que la premura y la ansiedad son hadas malignas. No me arrepiento de no haber tenido prisa alguna y de vivir en una gran calma siempre. El mantram, por su repetición, aniquila el tiempo.

El yo es odioso

El yo verdadero es un yo universal. Para el budismo y el hinduismo y, en general, para la filosofía perenne, los yoes subjetivos de cada uno son mera apariencia. En uno de mis poemas digo: «¡Laurel, / escarmiento de los poetas!», por aquello de que la gloria es una suma de malentendidos, mientras que el auténtico laurel, el laurel invisible del poeta, es el que obtiene con cada experiencia creadora: el goce de crear. En mi poesía hay una especie de ética subyacente a la estética, que podría vincularse con lo que alguien se complacería en llamar santidad: la búsqueda de lo bueno, de lo puro, de lo perfecto, de lo santo, de los ideales. Esto no es incompatible, en ningún momento, con la búsqueda de la belleza. Otra cosa sería si yo me hubiera propuesto la santidad, o esa ética subyacente, como motivo principal de mis acciones y de mi vida, y me hubiera consagrado a eso. En ese caso, quizás hubiera dejado de lado la poesía o habría sido un San Juan de la Cruz, que pudo realizar las dos cosas.

Quitar la culpa / y aguzar el ojo

El estado creativo es aquel en el que la afectividad y la inteligencia están elevados muchos grados por encima de su tono normal, pero unidos en una sola factura, *un intelletto d'amore*, decía Dante. El arte es la liberación suprema que uno puede lograr siendo todavía un hombre, siendo un yo subjetivo. Más allá está la liberación completa que es un sumergirse en el yo absoluto.



Esfinge. Aguafuerte, 1983

Tres poemas

Hugo Padeletti

«ATENCIÓN»

es una palabra modesta.
No relumbra
como «esplendor», no implica
trascendencia, no divide
como «dialéctica».
Contiene,
eso sí, simultáneo
e impostergable,
el ojo del semáforo.

Lo que tiene la araña, que no enreda
su hebra, lo que tiene
el martín pescador, indefectible
sobre su presa, lo que tiene
el brote en la semilla
lo tiene,
y la delicia
sin residuo
de estar presente.
«Aunque me río
y aunque me huelgo
no me olvido lo que tengo al fuego».

Tiene la evidencia
del sol cuando revela
el brillo de la espuma,
la sombra del enebro,
el epitafio
del hombre, elucubrado
por el hombre.

A su modo,
la atención hace sitio:
en una espina
de pino, las estampas
de Epinal y el encuentro
de Kurukshetra.
Vengan
a ver. «Aunque soy tosca,
bien veo la mosca».

Ahora, es esta cita de Bradley:
«Es así
que la no-completud,
la no-estabilidad y la no satisfecha
idealidad son el destino
de lo finito».

Al mismo tiempo,
también es la partida, el estupor,
de los *gingko biloba.*
Desconcierta, a las puertas
de la muerte,
su alerta de estandartes
amarillos.

De pronto, la atención
se convierte en el ojo del ratón
asustado,
en el ojo del gato,
en el ojo del hombre que comprende
la situación:
es instantánea.
La atención
para el golpe.

En sí misma
descubre la palanca, halla el punto
de apoyo
y pasa al otro lado

que es éste.
«El que sigue
la caza,
ése la mata».

Se diría que el vasto desalojo
del Taj Mahal
–su pétrea
desmateria–
es la huella que deja.
«Donde hay abejas
hay la miel de ellas».

El Majjhima
–Nikaya, el Viveka
–Chudamani, el Prajna
–Paramita, el Shobogenzo
los sudó.
Son diamantes
de su diadema.

Reina, como es,
no exige que la sirvan:
está quieta
bajo el árbol perfecto
y está completa.

DEMETRIUS ON STYLE

Es la seda o la vida. La crisálida
muerta, la abolida
mariposa
son residuo. El poema
es otra cosa. Es,
de pronto,
su propia mariposa.

Lo primero es la hebra. Lo que sigue
–acogido o cambiado,
reducido, realzado, dividido,
en eco o en contraste–
depende. Largamente
se rehace. Si vive,
sobrevive.

Suele ser caprichosa
la punta, una ocurrencia
casual:
el vuelo de una mosca, los humores
del mar, un pensamiento
de Marco Aurelio. Acaso,
jubiloso, un monumento
de retamas en flor –la inteligencia
de su ahora amarillo.

Y basta. Lo segundo
es saber detenerse. La homilía,
el despliegue previsto, lo rotundo
simétrico
es coturno. El que escucha
se adelanta. Los puentes
discontinuos,
al revés,
valorizan el salto.

Diría, pese a Horacio,
a tal cuerpo otros miembros:
delfines en los bosques, jabalíes
en el mar e imprevistos
de púrpura. El poema
respira por sorpresa. Cada pausa
lo deja renacer,
le incorpora silencio –ciertas islas
son el agua.

Demetrio
definía el estilo
que me gusta
como árido. Estilo
de semillas, diría,
fertilizante:
«MULTA PAUCIS».
Las órdenes son cortas, los lamentos
son largos, las semillas
son árboles.

Volvamos
a las orlas de púrpura, a las astas
de ante, al engastado
de granates. ¿Son gratuitos?
El lugar del poema
es la atención, el foco. Donde nace,
allí renace. Halos
de oro, campos
de gules, lemas
morales –el botín de la urraca–
son anzuelos.

Son redes, estas rutas
cifradas
cuyo anverso es tapiz.
Del País de la seda sinuosas caravanas
trajeron esta muestra
donde duermen dragones.

UTTAR PRADESH

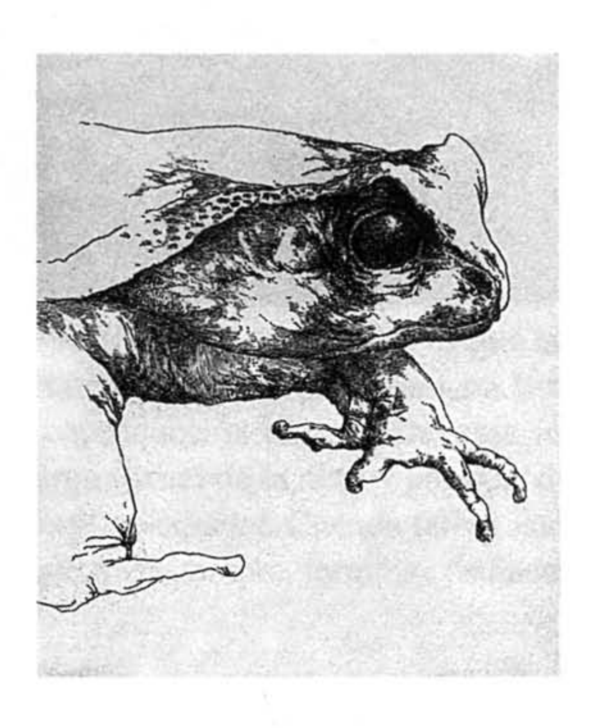
Todavía el oscuro tamil, el mongoloide
de Bengala oriental, el indo-ario
de Cachemira
resisten la estadística. Retienen
como liga
el arraigo común,
aunque se advierte, condición
de nuestra empresa («Experto
con experiencia, suficientemente agresivo»),
la ingerencia

del desarraigo. *Liberado*
viviente, transparente
como al trasluz,
el *gnani*, sin embargo,
se sobrevive. Aquí simplificamos,
al simplificar nivelamos
y luego, rotulando, escamoteamos
lo peculiar. De las rosáceas
(«toda la rosa del mundo»)
tomamos el mercado, descartamos
los «modos de la rosa»
y toda la improbable reticencia
de lo real –su ciencia (¿qué sabemos
del durazno?)
y su belleza.
Contemplemos un poco, junto al árbol,
la semihendida esfera que se aguza
en pezón, pelusienta, amarilla, verdosa
por detrás y de mejilla
colorada. No arte todavía,

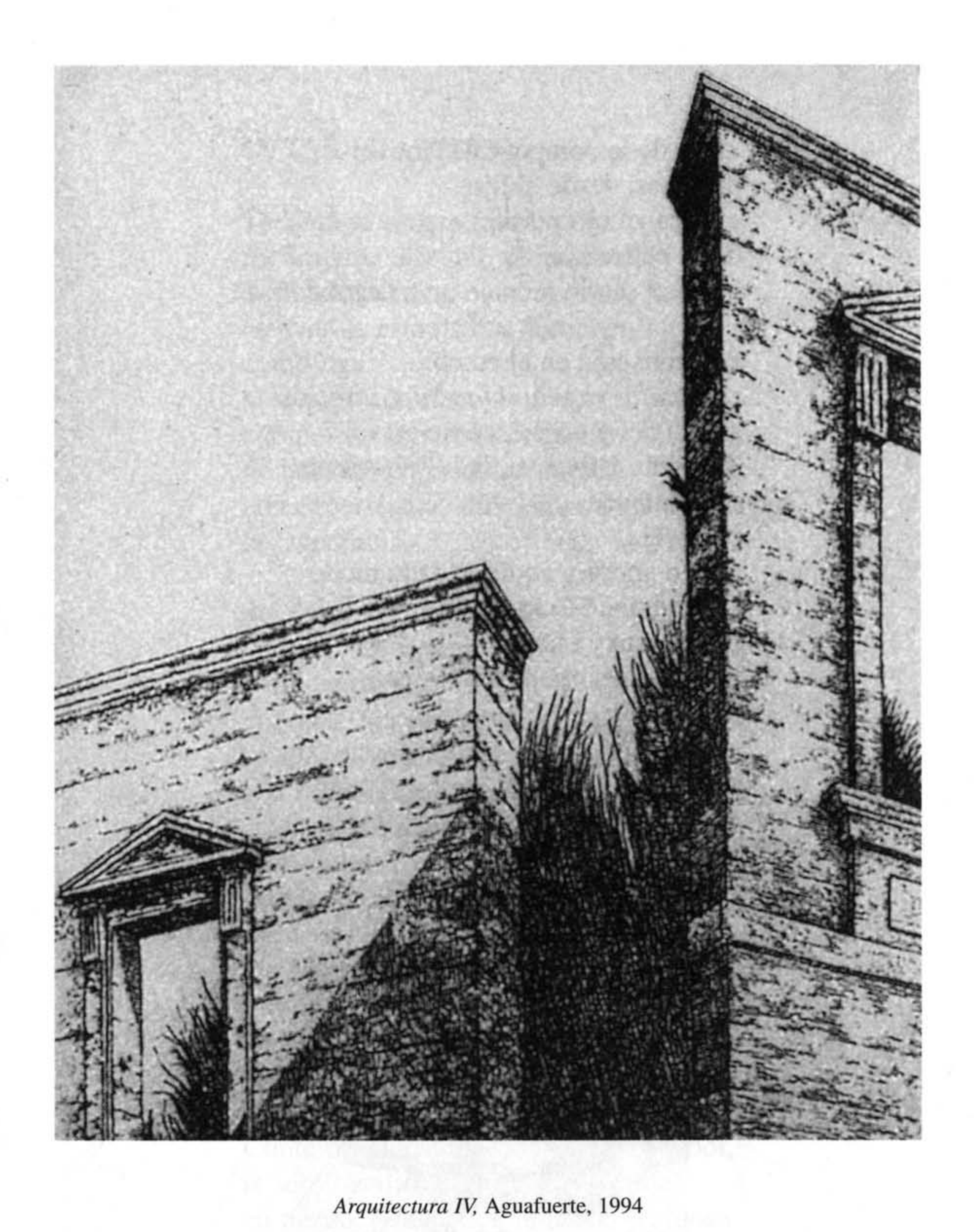
pero sí
atisbo tras el velo.
Como aquéllos (¿estilo holandés?
¿inocencia de toda ortografía?)
que una mano pintara (firmó *Eugenia*)

antes de la compota. De moverse,
digamos, desde el ojo
que ve, el ojo puro
de la belleza,
hasta el diario menaje que, cegándonos,

nos consume en el cambio.
¡*Animula, vagula, blandula*, ofrecida
al rito del gusano!, cómo gira
la fuerte, la furtiva, la infinitamente
diferenciada
peripecia.
Cómo ahora y aquí, en cada modo
e instante de la rosa,
manifiesta y encubre
la Planta, la epopeya original.



Rana. Aguafuerte, 1983



Arquitectura IV, Aguafuerte, 1994

Las coproducciones ofensivas

Emeterio Díez Puertas

Vamos a concluir en las páginas siguientes nuestra serie de cuatro artículos sobre la censura de carácter internacional que provocan las películas ofensivas[1]. Llamamos así a las películas que producidas en un país atacan o hieren las costumbres, las instituciones, las personalidades o la historia de otro país. La peculiaridad de este cine reside en su condición de producto extranjero, esto es, de filme que se exhibe fuera del ámbito censor del Estado ofendido. Salvo que exista por medio un acuerdo, su prohibición internacional depende de las leyes de otros países, a menudo más tolerantes con la libertad de expresión; de ahí que haya que emplear coacciones y chantajes. Más complicada aún resulta aquella situación en la que un país tiene todo el derecho para prohibir una película que le ofende y, a la vez, no tiene ningún derecho. Me refiero a las coproducciones, que gozan de al menos una doble nacionalidad. Este tipo peculiar de película ofensiva será el tema de este último artículo, que completaremos con un epígrafe de conclusiones.

Las coproducciones ofensivas

Son contados los casos en que una coproducción es ofensiva para España, y por lo tanto se quiere prohibir, mientras el otro u otros países coproductores defienden su exhibición. Lo normal es que la censura, en especial del guión, evite esta circunstancia. Por ejemplo, en 1959, los censores españoles prohíben una coproducción hispano-francesa sobre *La casa de Bernarda Alba* por la carga sexual de la obra y por constituir *una crítica denigrante del sentido familiar español.* Cuando fallan estos filtros se evidencia tal torpeza política que, casi siempre, termina costándole el puesto al Direc-

[1] *Emeterio Díez, «Las películas ofensivas»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.° 567, septiembre de 1997; «El franquismo ante las películas ofensivas»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.° 572, febrero de 1998; «Presiones internacionales contra las películas ofensivas»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.° 576, junio de 1998.*

tor General de Cinematografía de turno. Así sucede con *La Princesa de Éboli*, *Viridiana* y casi con *El Verdugo*. Pero antes de estudiar estas películas, analizaremos un caso anterior de carácter singular: *Sierra de Teruel*.

Sierra de Teruel/L'Espoir (1939) es un proyecto de André Malraux financiado por el productor francés Edouard Corniglion-Molinier y, de parte española, por el gobierno de la República y la Generalitat catalana. Se rueda para movilizar a la opinión pública internacional contra la prohibición de vender armas a los contendientes de la Guerra Civil, prohibición que afecta especialmente a los gubernamentales, pues Franco cuenta con ayuda de Alemania e Italia. La película, sin embargo, se termina en París una vez concluido el conflicto, es decir, la parte española pertenece a un gobierno en el exilio. Al mismo tiempo, en virtud de los decretos sobre incautación de bienes republicanos, los nacionales tienen derecho sobre ella. El gobierno de Franco simplemente debe reclamarla como compensación por daños de guerra. El Ministro de Asuntos Exteriores, Juan Luis Beigbeder, da órdenes en este sentido. Las presiones de la diplomacia española son tantas que *Sierra de Teruel* sólo se exhibe en tres o cuatro sesiones ante un público minoritario. En septiembre de 1939 los nazis provocan la Segunda Guerra Mundial y el gobierno francés prohíbe el film porque no es el «momento de dar a Franco una razón más para facilitar su hostilidad[2]». Poco después, las fuerzas de ocupación alemanas queman algunas copias[3]. A pesar de esta persecución, la película se salva y tras la guerra se une a *Un peuple attend* (1939), *Inside fascist Spain* (1943) y *Agente confidencial/Confidential agent* (1945) en una campaña de propaganda cinematográfica para que las potencias democráticas intervengan contra Franco. En España, *Sierra de Teruel* no se estrena hasta la llegada de la democracia.

Una segunda coproducción ofensiva es *La princesa de Éboli/That lady* (1954). Su nacionalidad es española e inglesa, aunque esta última cuenta, a su vez, con participación norteamericana. El guión está basado en la obra teatral *That lady* y aborda las relaciones entre la princesa de Éboli y el rey Felipe II. Se inscribe, por tanto, en el ciclo franquista de la hispanidad. Los problemas comienzan cuando la censura española contrata al historiador Manuel Fernández Álvarez para que cuide de la figura del monarca. Visto el guión, Fernández Álvarez señala que los ingleses pretenden rodar una

[2] *Citado por Ramón Sala Noguer,* El cine en la España republicana durante la Guerra Civil, *Bilbao, Mensajero, 1993, p. 345.*

[3] *Manuel García, «Correspondencias sobre Sierra de Teruel»,* Archivos de la Filmoteca, *n.º 3, septiembre/noviembre de 1989, p. 257 y 259.*

calumnia. Felipe II aparece como un inquisidor mujeriego y sanguinario, pues desea seducir a la princesa y la condena por defender las aspiraciones del pueblo oprimido. A los productores extranjeros no les queda otra salida para presentar un segundo guión, donde siguen en todo las indicaciones del asesor. Queda así salvada «plenamente la personalidad del rey, su prestigio histórico, y la devoción que siempre debemos guardar los españoles por el fundador de El Escorial y el vencedor de Lepanto». En realidad, los productores extranjeros, Atalanta Films y la 20[th] Century Fox, han decidido rodar una doble versión: la española, según el segundo guión y, por lo tanto, respetuosa; y la internacional, según la obra teatral y, por lo tanto, ofensiva. Cuando las delegaciones diplomáticas ven esta última versión e informan de la participación del régimen en tal tergiversación histórica, el Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, es cesado.

Viridiana (1961) es un caso aún más insólito. Ha sido considerada como una de las mejores películas del cine español cuando, en realidad, durante años se dudó de qué nacionalidad era. Constituye un ejemplo tan representativo de las irregularidades, corruptelas y vericuetos legales que esconden las coproducciones que bien merece que nos extendamos en ella.

El 10 de agosto de 1960, el productor mexicano Gustavo Alatriste firma un contrato con Luis Buñuel para que escriba y dirija una película titulada *Viridiana*. Cabe la posibilidad de que la película se ruede en España, pues Buñuel está tramitando con las autoridades franquistas su regreso del exilio, lo que así sucede. Para llevar la producción en España, Gustavo Alatriste contacta con la empresa Unión Industrial Cinematográfica SA (UNINCI), que ya se había ofrecido a Buñuel para cualquier película que quisiera rodar a su regreso. También participa en el proyecto Films 59, que asimismo había acordado con Buñuel la realización de una película, si bien se oculta su participación por la mala acogida que el régimen había dado a sus anteriores producciones: *Los golfos* (1959) y *El cochecito* (1960). De UNINCI se ha dicho que era una empresa del Partido Comunista de España, una entidad financiada por el partido y al servicio del partido. Nunca se ha probado tal cosa. Lo que sí es cierto es que desde finales de los años cincuenta existen varios accionistas que son militantes del PCE, como Ricardo Muñoz Suay o el actor Paco Rabal, además de estar dirigida en ese momento por militantes del PCE: el torero Domingo González Lucas («Dominguín»), director gerente; y el director de cine Juan Antonio Bardem, presidente de la empresa.

El 7 de diciembre de 1960, UNINCI presenta la documentación necesaria para obtener el permiso de rodaje y solicitar la subvención. El filme se inscribe como íntegramente español e íntegramente de UNINCI. Su coste

se estima en 8.641.480 pesetas, que se financiarían con los bienes de la productora y el crédito sindical. El 16 de enero de 1961, cuatro días antes de que se conceda el permiso de rodaje, Gustavo Alatriste cierra con Dominguín las condiciones de su colaboración. Alatriste aporta el guión y los contratos del director y de los tres actores principales: Silvia Pinal, Francisco Rabal y Fernando Rey. A cambio, recibe la distribución de la película en todo el mundo, salvo en España. Para conseguir los derechos de distribución en España, Alatriste firma un segundo contrato por el que se compromete a pagar a UNINCI cinco millones de pesetas: tres millones al comenzar el rodaje, uno al finalizar la película y otro con posterioridad. Alatriste, por tanto, pone la práctica totalidad del dinero, pues el coste real es de aproximadamente siete millones. En ningún momento UNINCI da cuenta a la administración de la firma de estos contratos, cuya filosofía es muy clara: un productor extranjero pone el dinero y UNINCI actúa de empresa de servicios. Si esto se oculta es con el objeto de defraudar al Estado. Pretenden que la película reciba subvención por la totalidad del capital invertido, cuando sólo una mínima parte de la inversión es española.

Terminado el rodaje, Luis Buñuel estima que las mezclas deberían realizarse en Francia para obtener una mayor calidad. El día 30 de abril sale para París el material necesario. Al mismo tiempo se plantea la posibilidad de presentarla en el Festival de Cannes. UNIESPAÑA, la junta de productores españoles, dictamina que la película «no reúne las suficientes calidades técnicas y artísticas para representar oficialmente a España». La Junta de Censura, sin embargo, no pone pegas. Bien es cierto, que Bardem engaña a ambos organismos. Aparte de la confusión que provoca el pase de una película sin terminar –una película que tiene por un lado las imágenes, por otro los diálogos y carece de música–, Bardem suprime algunos planos fuertes, como el del crucifijo-navaja o cuando Lola Gaos se levanta las faldas; y, sobre todo, Bardem miente diciendo que ignora la música que ha escogido Buñuel, pues ya sabe que piensa montar *El Mesías* de Haendel, partitura que dará a la película una fuerte carga anticlerical. Pero quien más dudas tiene sobre la oportunidad de asistir a Cannes es el propio Luis Buñuel. Recientemente el festival le ha galardonado por el conjunto de su obra y piensa que es difícil un segundo premio. Además, si viene con las manos vacías siempre queda la sensación de una derrota, que incluso perjudicaría a la película. Sólo por insistencia del propio Director General de Cine y Teatro, José Muñoz Fontán, *Viridiana* acude a Cannes. Puesto que el festival se celebra del 3 al 16 de mayo, resulta imposible tirar una copia subtitulada en España y, mucho menos, que esta versión final pase por censura. La copia se saca en Francia y llega justo para clausurar el festival.

Viridiana gana nada menos que la Palma de Oro, que recoge el propio Director General. Nunca un premio fue más inoportuno.

L'Osservatore Romano, órgano del Vaticano, monta tal escándalo por el contenido del filme que José Muñoz Fontán es destituido fulminantemente. Ni siquiera se espera que llegue a Madrid. En la frontera de Irún le recibe un motorista con la carta de cese. Su sustituto, Jesús Suevos, entra para enterrar *Viridiana*. Pero para su sorpresa descubre que el negativo que se hallaba en los laboratorios Éclair de París está en manos de un tal Gustavo Alatriste, ciudadano mexicano, que dice ser el productor de la película y cuyos derechos le impiden prohibir *Viridiana* en el extranjero. En otras palabras, Jesús Suevos descubre que los datos que constan en el expediente de rodaje son falsos.

En efecto, adivinando lo que se les venía encima –el franquismo y el éxito comercial–, Bardem se había puesto en contacto con Alatriste: «Oye, por favor, espérate un poco, no vendas nada, no saques la película, porque si sacas la película ahora, es que nos fusilan aquí». Sin embargo, Alatriste nada quiere saber de lo que le espera a UNINCI con la administración española. Se apodera del negativo de París, tira varias copias y comienza a venderla. Esto supone la ruptura entre la productora y el financiero mexicano. Desde ese momento, cada uno intenta apoderarse de la película con la excusa de que la otra parte ha incumplido el contrato. UNINCI, por otro lado, tiene que demostrar que la película es totalmente nacional, que los datos del permiso de rodaje son ciertos, que no es una coproducción encubierta. La estrategia consiste en aprovechar ciertos problemas de tesorería de Alatriste para presentarlos como incumplimiento de contrato. Esto jurídicamente es una razón suficiente para privarle de los derechos sobre la película, que quedaría como propiedad de UNINCI, tal y como figura en el expediente de la administración. «El Estado nos atacaba a nosotros y nosotros teníamos que atacar a Alatriste», recuerda Bardem.

El 26 de julio de 1961, en efecto, UNINCI se presenta ante el notario para anular los derechos de explotación concedidos a Gustavo Alatriste. Alega que el productor mexicano ha entregado cheques sin fondos por valor de un millón de pesetas. Según Alatriste, él entrega un cheque por valor de medio millón de pesetas que UNINCI dejó de cobrar, no porque estuviese sin fondos, sino porque su pago estaba aplazado debido a un problema de tesorería. En cuanto al otro medio millón, dado ese problema de tesorería, decide obtenerlo a través de Joaquín Martí Domingo, súbdito mexicano, a quien revende los derechos de *Viridiana* para España e Italia. Como adelanto de esa venta, Alatriste recibe dos cheques que computan el medio millón restante que entrega a UNINCI. Pero resulta que los cheques de Joa-

quín Martí Domingo están sin fondos. O al menos eso alega UNINCI. Porque lo cierto es que tres días después UNINCI cede los derechos de distribución a ese mismo Joaquín Martí Domingo, que a su vez los revende a la empresa CITER de Ginebra por un importe de más de 40 millones de pesetas. Sin embargo, Alatriste se les adelanta. Organiza en Suiza un pase de la película para periodistas y diplomáticos con el objeto de demostrar que CITER ha pagado por nada, que él es quien tiene todos los derechos, o mejor dicho, que los tiene François Gergely, un importante distribuidor francés, que finalmente comprará la exclusiva.

Jesús Suevos se encuentra con que la disputa entre los productores ha multiplicado por dos las copias «piratas» de *Viridiana* en el extranjero, pues si Alatriste ya ha tirado en París las correspondientes para México, Francia y Suiza, UNINCI ha sacado en los laboratorios Turicop de Zurich un contratipo del que, a su vez, ha obtenido varias copias destinadas a los países del Este. Ante este panorama, Jesús Suevos propone al ministro llegar a un acuerdo con Alatriste, ya que sus derechos son los que abortan la prohibición de la película. Es más, Alatriste ya se ha puesto en contacto con él y ha sugerido que *Viridiana* se considere exclusivamente como una película mexicana, de forma que el régimen no tenga que hacerse responsable de reclamaciones por culpa de su contenido. Asimismo, Alatriste amenaza con montar una campaña contra el régimen desde el *París Match* si se persigue la película, como se está haciendo en Francia o como se hizo en Suiza, donde se presionó para retirarla del Festival de Locarno.

Tal acuerdo nunca se alcanza. Franco ha visto *Viridiana* y quiere quemarla y castigar a los culpables. Según José María García Escudero, Franco no tuvo ninguna reacción histriónica. Sólo puso reparos a la música. Lo cierto es que la administración abre a UNINCI un expediente por ocultación de coproducción y contrabando. La sentencia judicial de 11 de abril de 1962, ratificada dos años después por el Tribunal Supremo, decreta que UNINCI ha incumplido la orden de 22 de mayo de 1953 sobre coproducciones y que el permiso de rodaje ha sido ilegal. En consecuencia, *Viridiana* pierde la nacionalidad española y cualquier protección económica del Estado. El estigma que cae sobre UNINCI por su comportamiento fraudulento y el millón de pesetas gastados en abogados, expedientes y sanciones, provocan la ruina de la empresa, que desde junio de 1963 entra en un largo período de hibernación. No menos grave es la división entre los accionistas por la «torpe» gestión de la empresa. Muñoz Suay vende sus acciones y abandona la productora en medio de una oscura pelea, que lleva a Bardem a expulsarlo del PCE.

El régimen fracasa, en cambio, en sus intentos de prohibir *Viridiana* en el extranjero. En un principio, consigue algo en los países que han firmado con España acuerdos de intercambio de películas, pues ninguna de las partes puede exhibir un filme sin la certificación del país productor. Por este motivo, la película está prohibida en Francia hasta abril de 1962. Ahora bien: los acuerdos dejan de afectarla desde el momento en que Gustavo Alatriste demuestra que es una coproducción. Nada consigue la orden circular n.° 176 de 4 de agosto de 1961 del Ministerio de Asuntos Exteriores para que las delegaciones diplomáticas boicoteen su exhibición en todo el mundo. Sólo circunstancias muy concretas impiden que se proyecte, como el secuestro de la película por parte del procurador de la república en Milán y Roma o la prohibición en Surrey (Inglaterra). Es más: si la película no se estrena en algunos lugares es por las querellas que se interponen UNINCI y Alatriste, si bien, como ya dijimos, finalmente François Gergely se queda con todos los derechos tras adquirírselos a Alatriste y llegar a un acuerdo con CITER. En enero de 1962, Jesús Suevos reconoce que es «inoportuno estar atosigando a nuestras Representaciones diplomáticas en el extranjero pidiéndoles que mantengan una permanente postura de obstrucción a la presentación de la película, lo que además de molesto y difícil resulta poco político y, a la larga, y por añadidura, seguramente inoperante».

El conflicto entre UNINCI y Gustavo Alatriste vuelve a abrirse tras la muerte de Franco. Después de 15 años, la censura autoriza la exhibición en España de *Viridiana*, que se presenta como una producción mexicana distribuida por José Esteban Alenda. De nuevo hay grandes expectativas económicas, por lo que UNINCI interpone una demanda para que se prohíba. Alega que ella es la propietaria de los derechos de exhibición para España. Bardem también está negociando con el ministro Pío Cabanillas una amnistía para que la película reciba la nacionalidad y la subvención. Sin embargo, el 12 de mayo de 1977, la Dirección General de Cinematografía resuelve en su contra, es decir rechaza que *Viridiana* sea una película española y merezca la subvención. UNINCI recurre entonces a un truco legal, pedir el fuero: que los tribunales reconozcan que *Viridiana* fue rodada en estudios españoles, por actores españoles y por una empresa española, de modo que reciba la nacionalidad y el derecho de la productora a figurar en los créditos. UNINCI, en efecto, acude a los tribunales y tres años más tarde la Audiencia Nacional reconoce la nacionalidad española del filme. Aunque el Gobierno de la UCD recurre la sentencia, la Sala 3.ª del Tribunal Supremo la ratifica el 22 de septiembre de 1982. Una vez conseguido el fuero cabe la posibilidad de demandar la subvención, pues toda película españo-

la tiene derecho a ella. Sin embargo, el Director General de Cine está dispuesto a entrar en cuantos pleitos sean necesarios para demostrar que una cosa es que *Viridiana* sea una película española y otra, muy distinta, que merezca la ayuda oficial, pues la sentencia del Tribunal Supremo de 1964 sólo ha sido contradicha en cuanto a la nacionalidad, no en lo que respecta a la denegación de ayuda.

Sin embargo, poco después, el PSOE gana las elecciones y cambia, por completo, la actitud del Estado ante la demanda de Bardem. La nueva Directora General de Cinematografía, Pilar Miró, pone de acuerdo a las partes litigantes y se firma un pacto por el que Alatriste se queda con los derechos de distribución, UNINCI obtiene los derechos sobre los premios y galardones y *Viridiana* recibe la nacionalidad española. Aún más, el 19 de diciembre de 1983, Pilar Miró y su ministro, Javier Solana, favorecen a UNINCI con la protección económica que tanto el franquismo como la UCD le habían denegado: rendimiento de taquilla, película de especial calidad y ese año cubre cuota de pantalla y cuota de distribución. Esta decisión –que entra dentro de la política del «amiguismo» en la concesión de subvenciones– cabe calificarla como un supuesto acto de prevaricación, pues la protección no se le denegó a UNINCI por su oposición al régimen, como se quiere justificar, sino por ocultamiento de coproducción, delito también perseguido en ese momento. Es cierto que el franquismo sólo actúa contra UNINCI cuando infracciones similares se producen en otras muchas películas; la dictadura tolera la corrupción para conseguir un cine políticamente corrupto, un cine a su medida. Pero esto no exime a UNINCI. La productora participa del sistema, aunque fuese para producir una película antifranquista. Es más, gracias a que UNINCI «pica» en la corrupción, el régimen puede actuar contra ella. Por eso el fin nunca justifica los medios; y más cuando esos medios son los propios de la dictadura, esto es, cuando se burlan de los principios de igualdad de oportunidades, legalidad y transparencia que caracterizan el comportamiento democrático[4].

[4] *Todo lo anterior es un relato reconstruido, fundamentalmente, a partir de la documentación depositada en el Archivo Central del Ministerio de Cultura. El 7 de julio de 1998 Juan Antonio Bardem me concedió una entrevista para ratificar o desmentir el contenido de una primera redacción de este artículo que había sido presentado en el Congreso de Historiadores del Cine celebrado en Cáceres en diciembre de 1997. Allí algunos colegas exculparon a UNINCI y a Pilar Miró con el absurdo argumento de que las leyes franquistas no merecían ningún respeto, cuando la causa del litigio (ocultación de coproducción) también es castigada por la Real Orden de 26 de septiembre de 1984 sobre coproducciones (BOE, del 29). Es más, en la entrevista Bardem ratifica el contenido del artículo, es decir, se «equivocaron» al ocultar la participación mexicana y la «predisposición» personal de Pilar Miró, «que no era jurista», fue decisiva para recibir la subvención.*

Por último, está la coproducción hispano-italiana *El Verdugo/Il Boia* (1963), de Luis García Berlanga. Se trata de un escándalo bastante parecido al anterior, salvo que, esta vez, las intrigas son fundamentalmente políticas. La película cuenta en todo momento con la aprobación del Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero. Supone un excelente ejemplo de su proyecto de apertura del régimen. Sin embargo, Alfredo Sánchez Bella –del sector Carrero Blanco, opuesto a esa apertura– insiste en verla antes de su estreno en el Festival de Venecia. Sánchez Bella ocupa en esos momentos el puesto de embajador en Roma. Desconfía de *El Verdugo* porque en sus tiempos de universidad se había peleado con uno de los miembros del equipo de la película, Ricardo Muñoz Suay, como vimos, exmilitante del PCE. Además, el término «boia» (verdugo) es el descalificativo que se emplea en Italia para nombrar a Franco. Tras el pase, Sánchez Bella escribe a su ministro diciendo que la película es «uno de los más impresionantes libelos que jamás se han hecho contra España». Se pregunta cómo le han podido meter semejante gol a García Escudero y teme que en Venecia el régimen sea puesto en entredicho. Sin embargo, para no agravar la situación, propone mantener la película en el festival, darle la vuelta al argumento de la oposición, presumir ante la prensa y la opinión internacional de que «en la España actual es posible realizar películas como ésta, que no podría tolerar sin protestas ni siquiera el Estado más liberal»[5]. En efecto, la oposición al régimen aprovecha la película para recordar que los anarquistas Granados y Delgado acaban de morir a garrote por colocar bombas en la Dirección General de Seguridad y en la Casa de Sindicatos (delito que después se ha probado que no cometieron). Bien es cierto que parte de la propaganda antifranquista es obra del productor italiano, que piensa que un escándalo político es una excelente forma de publicidad.

Terminado el Festival, donde obtiene el Premio de la Crítica Internacional, *El Verdugo* está a punto de provocar una crisis de gobierno: la dimisión de Manuel Fraga. También queda pendiente de un hilo José María García Escudero, aunque, como todos le dan por cesado, Franco decide mantenerlo en su puesto. En cuanto a la película, los carreristas exigen que se prohíba o, al menos, que pierda la subvención del Estado. García Escudero amenaza con dimitir si se produce esto último. Tampoco se prohíbe la película, aunque vuelve a pasar por censura. Manuel Fraga decide los nuevos cortes personalmente.

[5] *Román Gubern,* La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975), *Barcelona, Península, 1981, pp. 217 y 223.*

Lo que sí impide el sector Carrero Blanco es una política aperturista en el tema de las películas ofensivas. García Escudero dará una batalla por una censura más tolerante fronteras adentro, pero durante su mandato se mantienen e incluso se incrementan los casos de censura fronteras afuera: *Morir en Madrid/Mourir à Madrid* (1963), *Y llegó el día de la venganza/Behold a pale horse* (1964) o *La guerra ha terminado/La guerre est finie* (1966). En el caso de *El Verdugo*, la película se estrena con medio año de retraso y se retira muy pronto por presiones o miedo de los exhibidores. En el extranjero, queda marginada de la promoción institucional del Ministerio de Asuntos Exteriores. Por ejemplo, se prohíbe su proyección en la Semana de Cine de Brasil de 1964 y también en una sesión para cineclubs en Toulouse en noviembre de 1963, pues del pase de la misma «podrían derivarse actuaciones tendenciosas e inconvenientes».

Conclusiones

Hasta aquí llega nuestro relato cronológico y temático sobre las películas ofensivas. Sólo nos queda ya recapitular sobre el significado de esta práctica política: ¿Qué supone el concepto *películas ofensivas*? ¿Por qué ese interés de los gobiernos por la imagen nacional? ¿Qué tema cinematográfico ha herido más a España? ¿Por qué EEUU es el principal país ofensor?

La actitud contra las películas ofensivas no es nueva. Antes se practicó con los libros. Si en un determinado momento el cine sufre esta forma peculiar de censura es porque las ideas circulan fundamentalmente a través de los nuevos medios de comunicación de masas, cuya tecnología facilita una relación cada vez más rápida y con un número cada vez mayor de personas. La acción de los gobiernos nacionales contra las películas ofensivas constata este poder del cine y el factor de globalización que introduce. En el caso de España, estamos ante un conflicto entre este elemento de modernidad y el tradicionalismo –más o menos actualizado con novedades totalitarias–, es decir, un conflicto entre un mundo sin fronteras y un patriotismo amenazado, entre la empresa multinacional y el Estado (representado por las juntas de censura y las oficinas diplomáticas).

Los gobiernos españoles, en efecto, son de corte tradicional porque se enfrentan a las ofensas del cine –en realidad, a la libertad de expresión– con las viejas prácticas inquisitoriales de supervisar, cortar y prohibir. En segundo lugar, son gobiernos tradicionales porque defienden unos contenidos conservadores (una España católica, hispana y anticomunista) que legitiman un poder político concreto; en absoluto defiende una identidad

colectiva. En fin, esos gobiernos tienen una postura reaccionaria ante la creciente participación política de los ciudadanos o, al menos, ante la necesidad de gobernar convenciendo a los ciudadanos, a quienes ven como una masa primitiva, ignorante, voluble y fácil presa de las imágenes. Este elitismo del poder –es revelador que todos los países que firman acuerdos con España sobre películas ofensivas también carecen de pasado democrático– queda muy claro en las siguientes palabras de quienes en 1928 reclamaban la firma de un acuerdo sobre películas ofensivas entre México y España: «Los talleres cinematográficos de los Estados Unidos, están inundando todo el mundo con producciones destinadas casi exclusivamente a favorecer su descarado, brutal e ilimitado imperialismo... Los países más alevosamente atacados, aquellos que tratan de pintar con los colores más sombríos, son España e Hispano-América, porque así realizan un doble intento, aparecer superiores a nosotros en costumbres, honradez y virtudes, disminuyendo nuestro prestigio [...]. Claro que esos intentos no hacen mella en los espíritu cultivados, pero sería temerario afirmar que la mayoría de los millones de concurrentes a los cines, tengan esa clase de espíritu...»

Ahora bien, mientras el Directorio y el gobierno republicano radical-cedista se limitan a perseguir las películas ofensivas, la dictadura del general Franco va más allá. El franquismo actualiza el poder de la élite tradicional con novedades totalitarias, como es la manipulación y monopolización de los medios de comunicación de masas. El franquismo acompaña la censura de las películas ofensivas con una campaña de propaganda cinematográfica internacional[6]. A las películas ofensivas sobre la Guerra Civil, el régimen opone el cine de Cruzada: *Escuadrilla* (1941), *Raza* (1942), *El Santuario no se rinde* (1949). A las películas ofensivas sobre la hispanidad, el régimen oponen el ciclo sobre el imperio: *Los últimos de Filipinas* (1945), *Alba de América* (1951), *Jeromín* (1954). ¿Cómo y en qué forma podemos valernos del cine para realizar nuestra misión de hispanidad?, se pregunta un franquista en 1943. Y responde: transmitiendo a través del cine «la verdad hispánica y los valores hispánicos, contra toda la preñada nube de detractores y forjadores de leyendas negras, contra todo cerrado escuadrón de enemigos sistemáticos y esenciales de España»[7].

[6] *Con anterioridad a la Guerra Civil también existe una política de propaganda cinematográfica hacia el exterior, pero no tiene comparación con la del franquismo. Por ejemplo, en 1927 se proyectan en México* España Nueva *y* Por tierras de España. *La primera es presentada por el político socialista Luis Araquistain, autor de un libro titulado* El peligro yanqui *(1921). Aurelio de los Reyes, «Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los años 20»,* Archivos de la Filmoteca, *n.º 22, febrero de 1996, p. 46.*

[7] *Javier Olondriz, «Cinematografía con misión hispánica»,* Primer Plano, *11-VI-1943.*

Éste, y no otro, es el fin de UNIESPAÑA, de la Dirección General de Relaciones Culturales –continuadora de la ORCE– y de la Sección de Cine de la Oficina de Información Diplomática. Gracias a su trabajo, el cine «español», incluido el NO-DO, llega a los festivales y a las representaciones diplomáticas de todo el mundo.

También hay que recordar que existe una actuación de la izquierda española contra las películas ofensivas. Es cierto que apenas tiene repercusión, pero se debe a su escasa permanencia en el poder más que a una capacidad para enfrentarse democráticamente a los nuevos medios de comunicación. Hemos visto, por ejemplo, que durante el primer gobierno republicano de izquierdas se firma la cláusula contra las películas ofensivas redactada por el Primer Congreso Cinematográfico Hispanoamericano; que *Gran Canaria/Grand Canary* (1934) es denunciada por la Alianza Republicana Socialista en Nueva York; que el acuerdo con México sobre películas ofensivas se firma siendo ministro de Estado el socialista Fernando de los Ríos; que los acuerdos con Perú y Chile los firma el gobierno del Frente Popular, que durante la Guerra Civil la República intenta quemar el negativo de *The last train from Madrid* (1937); que Chile prohíbe en 1943 la película *Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcázar* (1940) gracias al ascendente del exilio republicano; o que el PCE se opone a la exhibición de *La guerra ha terminado/La guerre est finie* (1966) en el festival de Karlovy Vary.

Precisamente, la Guerra Civil es el tema más frecuente en el cine ofensivo. Esto demuestra hasta qué punto dicho episodio constituye el acontecimiento más relevante y de mayores consecuencias en la historia de España durante el siglo XX. Le sigue en importancia el cine contra la hispanidad, pues el otro gran suceso que marca intelectualmente a los españoles es la definitiva liquidación de cinco siglos de pasado colonial, acontecimiento al que se dedican las celebraciones de 1998.

Estados Unidos es el país que más ofende a España. Pero esto no es consecuencia de unas difíciles relaciones políticas, sino de una conflictiva colonización cinematográfica. Las presiones contra las películas ofensivas dependen del éxito del filme entre el público, del poder de la empresa para difundirlo en el mundo y de los intereses económicos de esa empresa en España. Si la película tiene una mala acogida, se prefiere que desaparezca por su propio peso. Si la acogida es muy favorable, la insistencia en su prohibición puede acarrear, a efectos de opinión pública, daños mayores. A no ser que, con discreción, y poniendo en juego los negocios de la empresa en España, ésta acepte censurarla o retirarla. Así sucede con las películas USA, peligrosas por su éxito entre el público y su difusión mundial,

pero fáciles de parar por los fuertes intereses de las compañías norteamericanas en el mercado español.

Ahora bien, EEUU no es víctima de los excesos patrióticos porque sí. La insistencia de Hollywood en asignar el papel de antagonistas a los indios, a los alemanes, a los japoneses, a los rusos o a los iraníes ha dejado un poso de prevención contra ellos, un tópico de personas violentas y fanáticas. En el caso de los españoles, el cine norteamericano ha compuesto una imagen a medio camino entre los tópicos que la propaganda protestante fraguó en el siglo XVI y los tópicos de la propaganda turística. Los españoles aparecen como hombres crueles, sádicos, fanáticos, tiranos, traidores, bailarines, conquistadores y misioneros; personas que protagonizan los dos episodios históricos arriba mencionados: el período colonial y la Guerra Civil[8].

Sólo en el caso de los indios norteamericanos –y estrechamente ligado al desastre patriótico que supone el Vietnam–, la industria de Hollywood ha reconocido su maniqueísmo y ha rectificado ofreciendo el punto de vista indígena sobre la colonización de Norteamérica. Pero mientras Hollywood siga buscando el mayor número de público/beneficios, sus películas –como cualquier otro producto de la cultura de masas– caerán en la estandarización, en la difusión de tópicos y en la simplificación de temas y personajes. Lo que se ha llamado *kitsch*. Es más, la acción contra las películas ofensivas es una resistencia de los Estados ante un cambio mucho mayor: la desnaturalización de las culturas autóctonas emprendida por las multinacionales. Se vende mejor (se vende más y con menos costes de mercadotecnia) cuando hay posibilidad de dirigirse a un consumidor culturalmente homogéneo.

Por el contrario, la predisposición de los gobiernos españoles para retirar de sus cines películas que ofenden a otros países sí que está directamente relacionada con los vínculos políticos. En los años veinte y treinta, se aceptan las peticiones de censura de los países hispanos. En los cuarenta, de Alemania e Italia. Después, de los países árabes o de cualquier otra nación que permita al franquismo romper el aislamiento internacional. Podemos citar como ejemplo las películas *Sirocco* y *África secreta*. Siria denuncia *Sirocco* (1951) porque «está concebida y realizada por los judíos americanos, y se propone falsear la verdad histórica, difamar y presentar bajo un aspecto desfavorable la personalidad de los dirigentes y del pueblo sirios». Se alega para su prohibición en España el artículo 6 del Tratado de Amis-

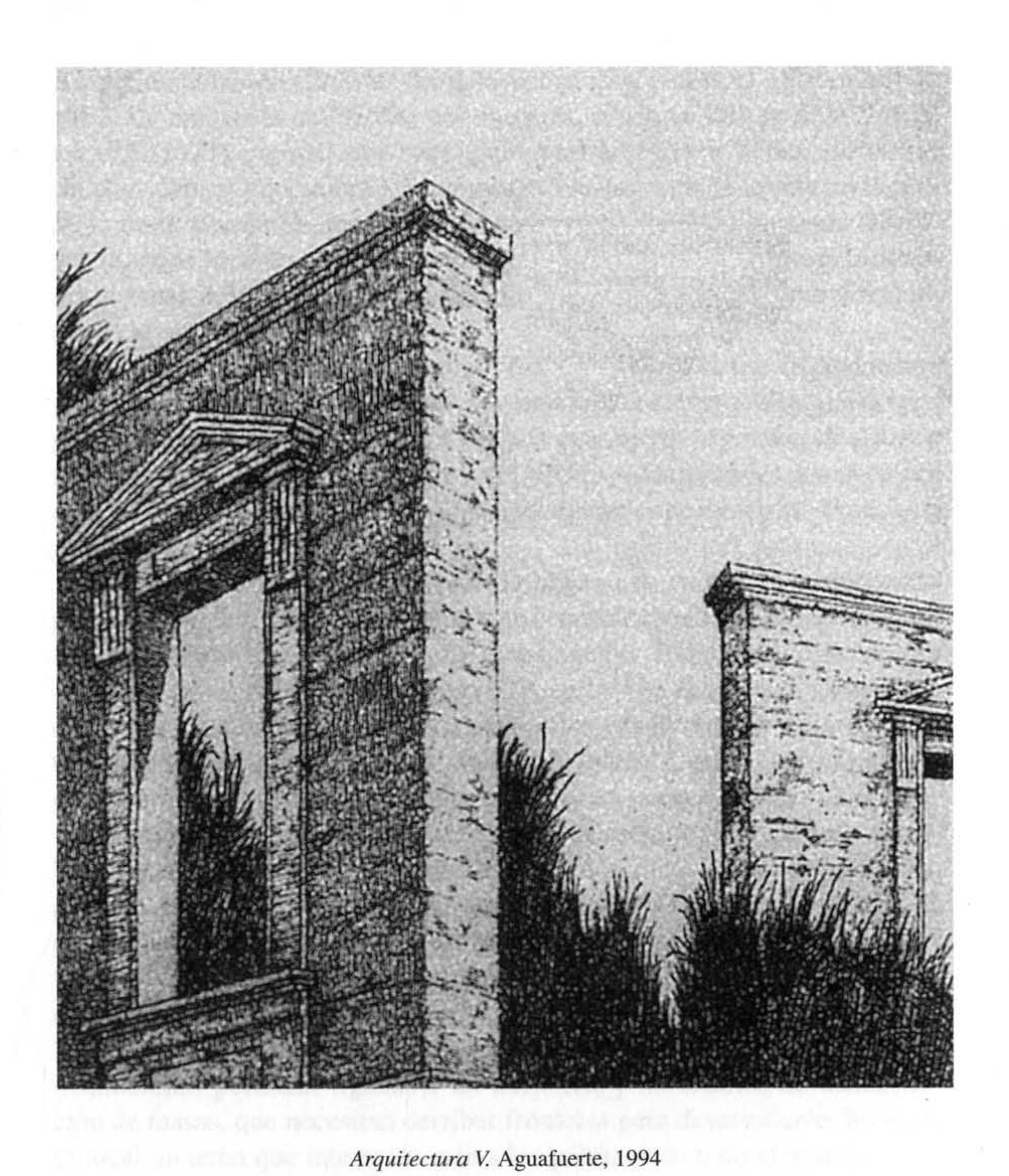
[8] *Alfred Charles Richard,* Censorship and Hollywood's Hispanic image: an interpretive filmography, 1936-1955, *Wesport, Connecticut, 1993, p. 586.*

tad y Colaboración Cultural firmado por ambos países el 18 de abril de 1952. La embajada de Gabón, por su parte, consigue que se retire *África secreta* (1972) porque «no hace sino mostrar escenas sobre sacrificios rituales, danzas orgiásticas y costumbres tribales y es de un efecto deplorable pues constituye una grave afrenta para la dignidad humana, destruyendo todos los esfuerzos hechos por los Servicios oficiales e impide conocer y amar África y justificar entre la opinión pública internacional su ayuda al desarrollo».

Los casos en que el cine español ofende a otro país son relativamente pocos y casi siempre involuntarios. Sin embargo, es sintomático que las dos películas más beligerantes contra un país extranjero –*Agustina de Aragón* (1950) y *¡Bienvenido mister Marshall!* (1952)– ofendan a las dos naciones que, a su vez, producen más películas ofensivas contra España: Francia, y muy por encima de Francia, EEUU.

Hoy podemos decir que en España la libertad de expresión se encuentra por encima del vínculo al país, dando más oportunidades al individuo frente a los gobiernos. La reacción del embajador en Italia por la difusión en noviembre de 1997 de un vídeo pro ETA en la RAI es un buen ejemplo de cómo pueden aunarse los intereses nacionales y la libertad de opinión. Pero también puede citarse el caso contrario. Me refiero a la retirada de un indígena disecado en el Museo Darder de Banyoles porque ofendía a los Estados africanos. Y si empezábamos esta serie de artículos recordado la actualidad de las películas ofensivas con el caso de la *Evita* (1996) de Madonna, amenazada por el gobierno argentino, en el año transcurrido desde aquel primer artículo, han aparecido otros dos nuevos casos: *Siete años en el Tibet* (1997) y *Kumdum* (1997). El gobierno chino las califica de películas ofensivas por la exaltación que Hollywood realiza del Tibet y del Dalai Lama. En definitiva, siempre serán problemáticas las relaciones entre las instituciones políticas, ligadas a un territorio, y los medios de comunicación de masas, que necesitan derribar fronteras para desarrollarse: hacer de lo local un tema que interese/venda a los públicos de todo el mundo.

CALLEJERO



Arquitectura V. Aguafuerte, 1994

Carta de Inglaterra
Joan Lluís Gili i Serra

Jordi Doce

El pasado 6 de mayo fallecía en Oxford, a los noventa y dos años de edad, el librero, editor y traductor catalán Joan Gili, figura emblemática y desde luego inimitable del hispanismo británico. Muestra evidente del afecto y admiración que supo despertar en vida son las numerosas necrológicas que los principales diarios británicos (*The Times, The Guardian, The Independent* y *The Daily Telegraph*) le dedicaron, y de las que emerge con pinceladas vigorosas el retrato de un hombre entregado de pleno a la literatura y a un mejor conocimiento de las culturas que forjaron su vida. En este tiempo de conversos europeísmos y cerrados nacionalismos, el suyo fue un espíritu (no dudo en llamarlo renacentista) que halló en la diferencia razón de interés y diálogo, y que trató de preservar con su ejemplo la memoria de una España no resquebrajada aún por la Guerra Civil, una España de tolerancia incipiente cuyos frutos tardíos tuvo la fortuna de ver revivir. Durante más de medio siglo el nombre de Gili fue sinónimo de curiosidad, pasión y saber experto. Lo demuestra el hecho de que no es posible entender la historia del hispanismo británico en nuestro siglo sin hacer referencia detallada a Dolphin Booskshop Editions, la editorial que Gili fundó en 1938 y que aún hoy pervive bajo el control atento de su hijo Martin Lluís.

Joan Lluís Gili i Serra, miembro de una importante familia de libreros y editores catalanes, nació el 10 de febrero de 1907 en Barcelona. En 1926, tras cursar estudios en su ciudad natal, entró a formar parte de la empresa familiar, dedicada principalmente a la producción de libros religiosos. En los años siguientes, su interés por la cultura y literatura británicas le llevó a traducir algunos cuentos de los por entonces muy *modernos* D. H. Lawrence y Katherine Mansfield y a escribir comentarios y reseñas en las páginas de *La Publicitat*. En 1933 viajó a Inglaterra, invitado por el escritor C. Henry Warren, con quien había intercambiado algunas cartas. Fue Warren quien le instó a establecerse definitivamente en el país, lo que hizo un año después, y juntos fundaron en 1935 la Dolphin Book Company. El nombre

NOTA: Debo muchos datos de esta primera parte de mi artículo a las diversas notas necrológicas publicadas en los diarios ingleses.

aunaba diversas referencias: por un lado, al impresor Aldus Manutius, cuyo emblema era el delfín; por otro, al Mediterráneo, pues durante la Edad Media se llegó a decir que ningún pez se atrevía a mostrar su espalda a menos que exhibiera en ella la bandera catalana. La librería, sita en Cecil Court, en Londres, se especializó desde un inicio en textos hispánicos, lo que comprendía tanto novedades como libros de segunda mano. Durante la Guerra Civil, la casa y la tienda de Gili se convirtieron en refugio y lugar de tertulia de exiliados republicanos y simpatizantes británicos, entre ellos Gregorio Prieto, Rafael Martínez Nadal, Carles Riba, los poetas Cecil Day Lewis (el padre del oscarizado actor Daniel Day Lewis) y Stephen Spender, el novelista V. S. Pritchett y el compositor Alan Rawstone (no en vano el delfín era tenido en el arte medieval como emblema del amor social). En 1941, forzado a mudar su fondo editorial por miedo a los bombardeos alemanes, Gili instaló su cuartel general en Flyfield Rd., en Oxford, desde donde organizó un servicio postal de distribución de libros para hispanistas que no ha dejado de funcionar hasta la fecha.

Durante ese tiempo, lo que había empezado como modesta librería comenzó a crecer y experimentar diversos cambios. En 1939, Gili adquirió en ardua competición la biblioteca del hispanista francés Raymond Foulché Delbosc: ocho toneladas de libros que debieron ser transportados a Londres en un vagón de tren y que con el tiempo hicieron de Gili un experto en libros antiguos. Más importante fue la creación en 1938 de la editorial Dolphin con el objetivo principal de publicar libros hispánicos. El primer proyecto de Gili fue una antología de textos de Miguel de Unamuno, al que había conocido dos años antes en la embajada española en Londres bajo la mirada atenta de Ramón Pérez de Ayala. A lo largo de una existencia de casi sesenta años, Dolphin Press publicó 73 títulos, entre ellos traducciones de Lorca y de Carles Riba, 3 libros de ilustraciones del pintor Gregorio Prieto, y la primera edición de *Ocnos* de Luis Cernuda.

A pesar de sus esfuerzos como editor, Gili sigue siendo recordado por muchos lectores como uno de los primeros traductores de la obra de Federico García Lorca al inglés. *Poems*, publicado en 1939, fue traducido conjuntamente por Gili y el poeta inglés Stephen Spender. Este volumen mereció una reedición en 1942, y al año siguiente Hogarth Press publicó una tercera edición revisada. Tiempo después, en 1960, Gili preparó cuidadas y respetuosas traducciones en prosa de Lorca para la editorial Penguin, al estilo de las que publicara J. M. Cohen en *The Penguin Book of Spanish Verse*. Si bien Gili no era poeta y sus traducciones en prosa no lograron insertarse en el cuerpo vivo de la poesía inglesa (¿pero cuántas traducciones lo logran?), es cierto que su trabajo fue en gran medida responsable de

la enorme popularidad de Lorca en esta isla. No era Spender, sin duda, el más indicado para verter al inglés la compleja inmediatez de la poesía lorquiana, pero hay que decir en su honor que realizó un trabajo muy digno y en ocasiones excepcional, como en su traducción del difícil soneto «Adán». Tan satisfecho quedó Spender con esta versión que la incluyó en repetidas ediciones de sus *Selected Poems*. El volumen, seleccionado y prologado por Rafael Martínez Nadal, tuvo un éxito inmediato y se convirtió en piedra de toque para futuras traducciones. Esto hubiera sorprendido a Luis Cernuda, tal vez, que no se mordió la lengua al comentar el libro con su amigo Martínez Nadal. La historia de los desencuentros de Cernuda con sus contemporáneos es larga, y ni Spender ni Gili escaparon (no podían escapar) a la susceptibilidad airada del poeta español. En las cartas que Cernuda dirigió a Martínez Nadal, Gili aparece como una figura enigmática y resbaladiza, incapaz de responder con claridad o precisión a los requerimientos del poeta. Pero la experiencia sugiere, tal vez, que lo contrario era verdad, y no hay duda de que Gili apreciaba la poesía de Cernuda: su edición de *Ocnos* (1942) es un ejemplo de elegancia y buen hacer editorial. Y hay que añadir que Gili publicó *Ocnos* en momentos difíciles, cuando las restricciones de papel se avenían mal con los deseos y veleidades de los editores. (Otro famoso editor, T. S. Eliot, incurrió en la ira de sus superiores en Faber al utilizar grandes provisiones de papel para la publicación de *El libro negro* de Lawrence Durrell, considerado, entonces como ahora, absolutamente invendible).

No obstante, la labor traductora de Gili, al menos durante los últimos años de su vida, se concentró principalmente en verter al inglés la obra del gran poeta catalán Carles Riba, en especial dos libros señeros: *Elegies de Bierville* y *Salvatge Cor*. Con Riba, tan mal y escasamente leído en nuestro país (¿para cuándo una buena edición en castellano de su obra?), le unió una amistad trufada de guiños biográficos. Riba había viajado a Londres en 1938 y había sido testigo del incipiente noviazgo de Gili y su futura esposa, Elizabeth MacPherson. A ellos va dedicada la tercera de las *Elegías de Bierville*, y a ellos se refieren algunos de los versos más memorables del poema:

> ...Però encara
> més innocentment tantes imatges i tant
> ai! d'impensable sentit se m'han canviat i es contenen
> en el fervor dels dos enamorats juvenils
> que al bell cor de la immensa ciutat fumosa ens obriren
> llur paradís ple de llum, de voluptat i de risc.

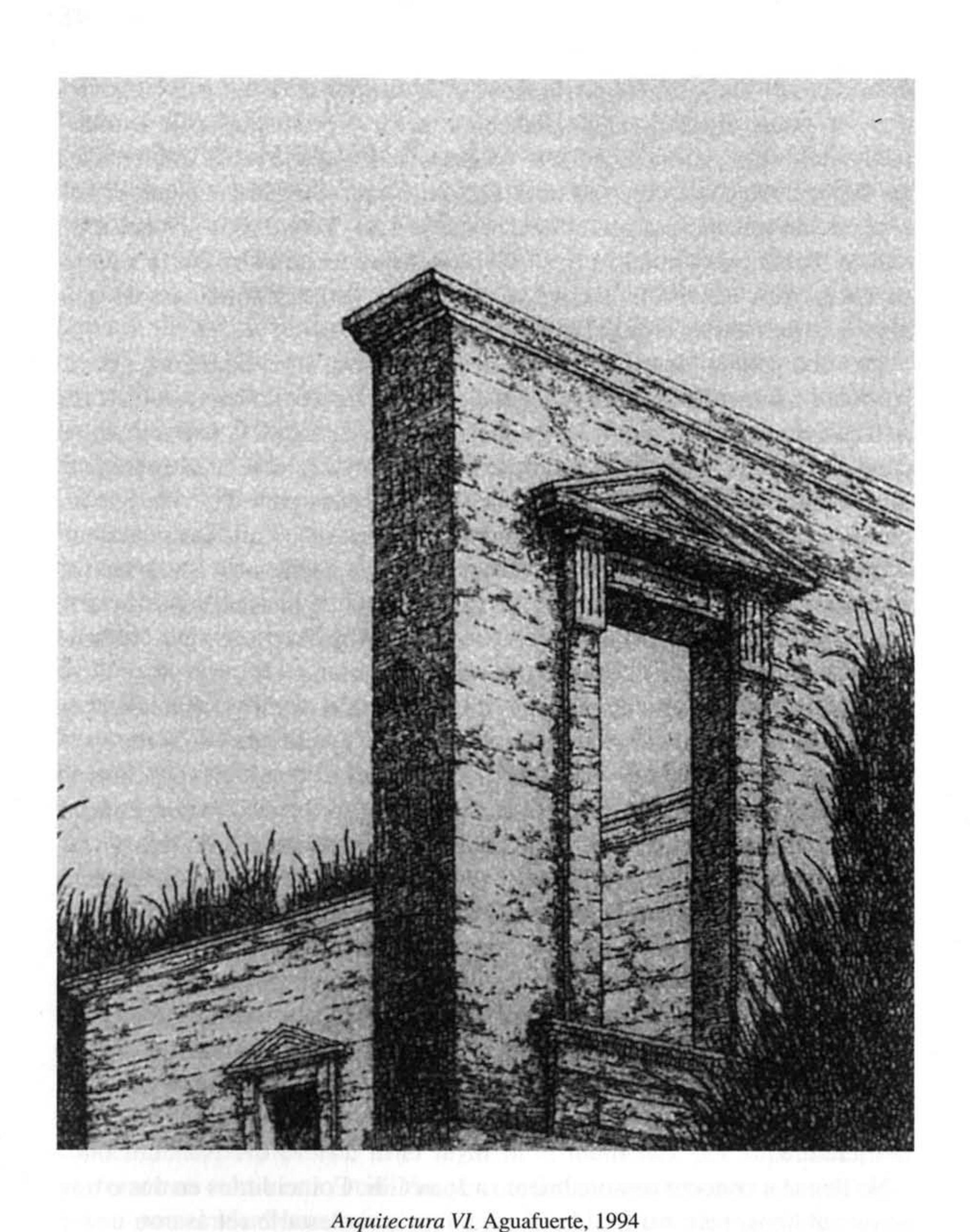
Después de una primera antología, editada en 1964, Gili trabajó durante largo tiempo en los dos libros capitales del poeta catalán, que publicó respectivamente en 1993 y 1995. Hay que hacer notar, a este respecto, la delicadeza y precisión de su inglés, capaz de aprehender la complejidad de los versos de Riba y ser fiel a sus múltiples matices. Además de estas traducciones, hay que mencionar asimismo las que hizo de *Tankas de las cuatro estaciones*, que fueron musicadas por su amigo Alan Rawsthorne, y las de poemas de Salvador Espriu, que recogió bajo el título *Forms and Words* (1980). En los últimos meses de su vida se dedicó a completar y corregir su traducción del poema *Nabí*, del gran Josep Carner, otro poeta prácticamente ignorado fuera de Cataluña y cuya mezcla de precisión y delicadeza ha fascinado a buena parte de los escritores catalanes de este siglo (entre ellos, Josep Pla, que le dedicó un sentido e inteligente *homenot* en el que rememoraba algunos de sus encuentros en Italia con el poeta).

Es importante, pienso, enumerar los trabajos de un hombre. Son como pequeñas muescas en la pistola de la vida, instantes en los que la espuma se encrespa y atecha el agua de los días. Pero, sobre todo, hacen de pauta de la existencia, gobiernan su desorden y su frágil entramado de deseos, contrariedades e incertidumbres. Las necrológicas añaden que Gili fue hombre activo (siguió jugando regularmente al tenis hasta poco antes de su muerte) y dotado para la amistad. Las fotos reproducidas muestran un rostro de sonrisa franca y fácil, risueño incluso cuando ensaya sin esfuerzo una pose reflexiva. Son retratos de un Gili joven, vestido con ropa deportiva y moderna que desmiente la fecha en que fueron tomadas: un polo, un jersey de pico, el pelo muy negro peinado hacia atrás, con aire de escriba egipcio o deportista de entreguerras. Pero ya anciano no perdió la gracia y las ganas de vivir e interrogar al mundo. Su vida combinó la pasión y el negocio, la literatura y la amistad, y el resultado fue la entrega a un diálogo que, sin embargo, no parece importar tanto o servir de ejemplo en estos tiempos de prisa excesiva. ¿Me equivoco, o han cambiado de modo radical las actitudes y las normas de comportamiento que gobernaban la transmisión del conocimiento? No es éste ni el lugar ni el momento, por supuesto, para explorar con calma esta intuición, pero sí detecto entre nosotros cierto desprecio por el ideal humanista del aprendizaje. Faltan pasión y humildad, sobran ironía altiva y ganas de lucimiento y, por encima de todo, sobra prisa, mucha prisa. No sólo es casi impensable, hoy en día, que alguien dedique treinta años de su vida a traducir la obra de un poeta. Hay algo podrido en la Dinamarca de nuestra cultura cuando, como sucedió pocos días después del fallecimiento de Gili, un joven imberbe se atreve a postular en público un García Lorca de simpatías fascistas con la mera ayuda de

unas cuantas diapositivas provocadoras. El responsable no era un joven escritor airado de pose estudiadamente rebelde y prosa traducida mentalmente del inglés, sino un brillante y laureado licenciado de la Universidad de Oxford. Algo, ya digo, no acaba de funcionar cuando las técnicas del espectáculo televisivo rigen el debate intelectual. Pero a esto nos encaminamos. Sobra prisa, mucha prisa. El silencio que rodeó en su día la muerte de un escritor de la talla de Ángel Crespo es muestra suficiente de que hemos empezado a perder el norte del pasado.

No hubo prisa ni desconcierto, en cualquier caso, en el homenaje que se le tributó a Joan Gili el 20 de junio en el Hall de Exeter College, en Oxford. Allí se escucharon elogios y despedidas en boca de aquellos que intimaron con la personalidad poliédrica del catalán: el librero y el tenista, el traductor y el animador cultural, todos fueron convocados para dar vida por un último instante compartido a un nombre y un ejemplo. Entre los invitados, destacó la presencia de Rafael Martínez Nadal, cuyos noventa y cuatro años recorren la historia literaria de nuestro país con la asombrosa lucidez del testigo asombrado. Como en el caso de su amiga la poeta inglesa Kathleen Raine, a quien ha traducido con singular fortuna, el tiempo ha pulido y afinado el entusiasmo del joven y le ha entregado, como propina, la prolongación de una vida rica en sucesos, encuentros y escenarios. Y como en el caso de su querido amigo Joan Gili, a quien había venido a rendir homenaje, los años no han podido con su voluntad y su deseo de vivir. Pero el tiempo, no hay duda, hace trampas. Cuando uno se sorprende más joven que el Martínez Nadal que despidió a Lorca en el Madrid inmediatamente previo a la insurrección militar, es difícil no sobresaltarse. Abismo flexible, el tiempo tiene en ocasiones (menos de las deseadas) la extraña cortesía de desaparecer. Esta fue una de ellas. Es cierto que a menudo, gobernados por el impulso de continuidad, tratamos de eliminar o hacer de menos el paso del tiempo. Pero en esta ocasión el tiempo se adelantó a nosotros y nos situó en el cruce de otros muchos: el tiempo del exilio de Martínez Nadal, el tiempo de los enamorados de Riba, el tiempo sin tiempo de la verdadera literatura.

No llegué a conocer personalmente a Joan Gili. Coincidimos en dos o tres actos públicos, pero mi timidez y mi temor a molestarle retrasaron una y otra vez la formalidad del saludo. Valgan estas páginas, pues, como homenaje tardío a una vida y un ejemplo poco comunes. Valgan también como recuerdo de uno de nuestros muchos pasados, mientras la desmemoria empieza de nuevo a hacer fortuna.



Arquitectura VI. Aguafuerte, 1994

Carta de Brasil
Pelé y Ronaldinho

Horácio Costa

Debido al fenómeno meteorológico llamado «La Niña» –enfriamiento aparentemente inexplicable de las aguas del Pacífico en las costas del Perú–, que sigue al no menos aparentemente inexplicable «El Niño», este año tenemos en el sur de Brasil un invierno frío, considerando estas latitudes. São Paulo amanece gris todos los días, después de noches en las que raramente el termómetro supera los 10° Celsius. La ciudad, que nunca fue bella pero que se enorgullece de su *facies* industrial, gris y fría y húmeda como en las mañanas de este invierno, es más ella misma que nunca: fea, tentacular, magnífica. Ahora bien, este clima no ayuda para nada a la recuperación psicológica de los habitantes, después de la derrota vergonzante sufrida por Brasil ante Francia en el Campeonato Mundial de Fútbol en el estadio de Saint-Denis.

En Brasil, los campeonatos de fútbol son una cosa serísima: en ellos se juega el amor propio de todo un pueblo; son rituales populares de primer grado. El antropólogo Roberto da Matta intentaba explicar al *New York Times* el significado del fútbol en Brasil; no lo puedo citar porque no tengo conmigo la entrevista, pero sí me permito parafrasearlo. Da Matta dijo que a través de los campeonatos de fútbol se afirman los rasgos más entrañables del brasileño, entre ellos nuestro optimismo muchas veces infantil (nuestra eterna categoría de «país del futuro»), se conmemora implícitamente nuestro mestizaje racial (el equipo brasileño, formado por arios como Taffarel, el arquero, y por negros como Junior Bahiano y por tantos mulatos con menor o mayor grado de mestizaje, es buen ejemplo de ello); además, los campeonatos de fútbol dan una demostración *urbi et orbe* de lo que es el cuerpo –al menos el cuerpo masculino– de los brasileños, gente tan marcada, como es consabido, por las experiencias sensórea y sensual. En un país tan variado y que presenta una notable ausencia de retórica nacionalista basada en figuras heroicas e históricas, la catarsis colectiva que nos ha brindado el fútbol durante más de cuatro décadas no puede ser pasada por alto por cualquiera que desee interpretar a Brasil: nuestros equipos son nuestros agentes mitológicos para esta operación catártica y her-

menéutica, son elementos retóricos *in nuce*; para decirlo con brevedad, son en sí mismos idealizaciones y cristalizaciones del *homo brasilicus*.

Arriesgando una comparación no muy descabellada, los jugadores de fútbol representan para nosotros lo que el *star system* a los estadounidenses: nuestros niños «de oro» ofrecen en lo cotidiano la proyección sublimada, o el escape si se quiere, para el hombre común, tal y como los astros y estrellas de Hollywood «compensan» la mediocridad de la vida de la mayor parte de la población norteamericana, apretujada entre el consumismo compulsivo seis días a la semana y la iglesia dominical. Pero esta comparación esconde un cuchillo de dos filos: si el *star system* desde el principio supuso una utilización deliberada de sus participantes por los mecanismos capitalistas de producción y de venta (al fin y al cabo, el cine siempre ha sido una industria), el fútbol trae consigo un origen popular que *en principio* se opone a ellos. O sea, el fútbol, al menos idealmente, tiene una raíz precapitalista, que semánticamente *no permite* –o no debería permitir– su aprobación, ni siquiera su cooptación, por los esquemas crecientemente corporativos del mundo contemporáneo. Expresión premoderna de un pueblo que debido a las fuerzas históricas del siglo presente tuvo que moverse hacia la modernidad (y eso con muchos traumas y dudas) no es casual que el fútbol brasileño conociera su auge en el momento de nuestra transformación industrial más acelerada, en el tiempo de nuestra «modernización»: los años 50 y 60.

El «fútbol-arte» de los jugadores brasileños de aquellas décadas, consagrados en los campeonatos mundiales de Suecia (1958), Chile (1962) y México (1970) se equipara con la construcción de Brasilia, el «cinema-novo» y la «bossa-nova», de Río de Janeiro, las Bienales de Arte y el movimiento de la poesía concreta, de São Paulo, como uno de los elementos definidores de la inventiva, además de los propósitos, de los brasileños frente a las demandas de la historia moderna. En aquella «era dorada», en la que a pesar de los militares advenedizos (a partir de 1964), el mito de un país que se realizaría en el futuro no se deshizo (al revés, se fortaleció), el fútbol se mantuvo con un aura intachable, que evidentemente atrajo la codicia de los detentadores del poder, que usaron y abusaron de ella para ampliar su control sobre la política y la economía nacionales.

Pelé, el «Rey Pelé», el mago de los goles, el estratega de aquel fútbol-arte, es el prohombre de la época. Él encierra todas las virtudes del jugador clásico: un estilo personal sublime, una salud física y mental a toda prueba, un *esprit-de-corps* nunca disminuido, todo aquello que llevó al reconocimiento inmediato, y perdurable, de su innegable talento. Recuerdo bien una escena apoteósica: cuando Pelé marcó su milésimo gol, en un campe-

onato brasileño. Los hinchas literalmente invadieron el césped y lo cargaron en hombros. Esta fue una de las pocas veces en las que un partido de fútbol fue interrumpido por los espectadores y no tuvo continuación; el homenaje al ídolo fue más importante que el partido mismo. Pelé, a quien los locutores entrevistaban mientras era llevado por sus admiradores, respondió llorando que, después de esa lograda marca histórica, lo único que le preocupaba eran los niños de la calle en Brasil. Como vemos, como un verdadero «héroe clásico», en este momento Pelé es todo virtudes: tal y como los modelos ahistóricos, inalcanzables, parece un ser bidimensional, un *chevalier sans gêne et sans tâche.*

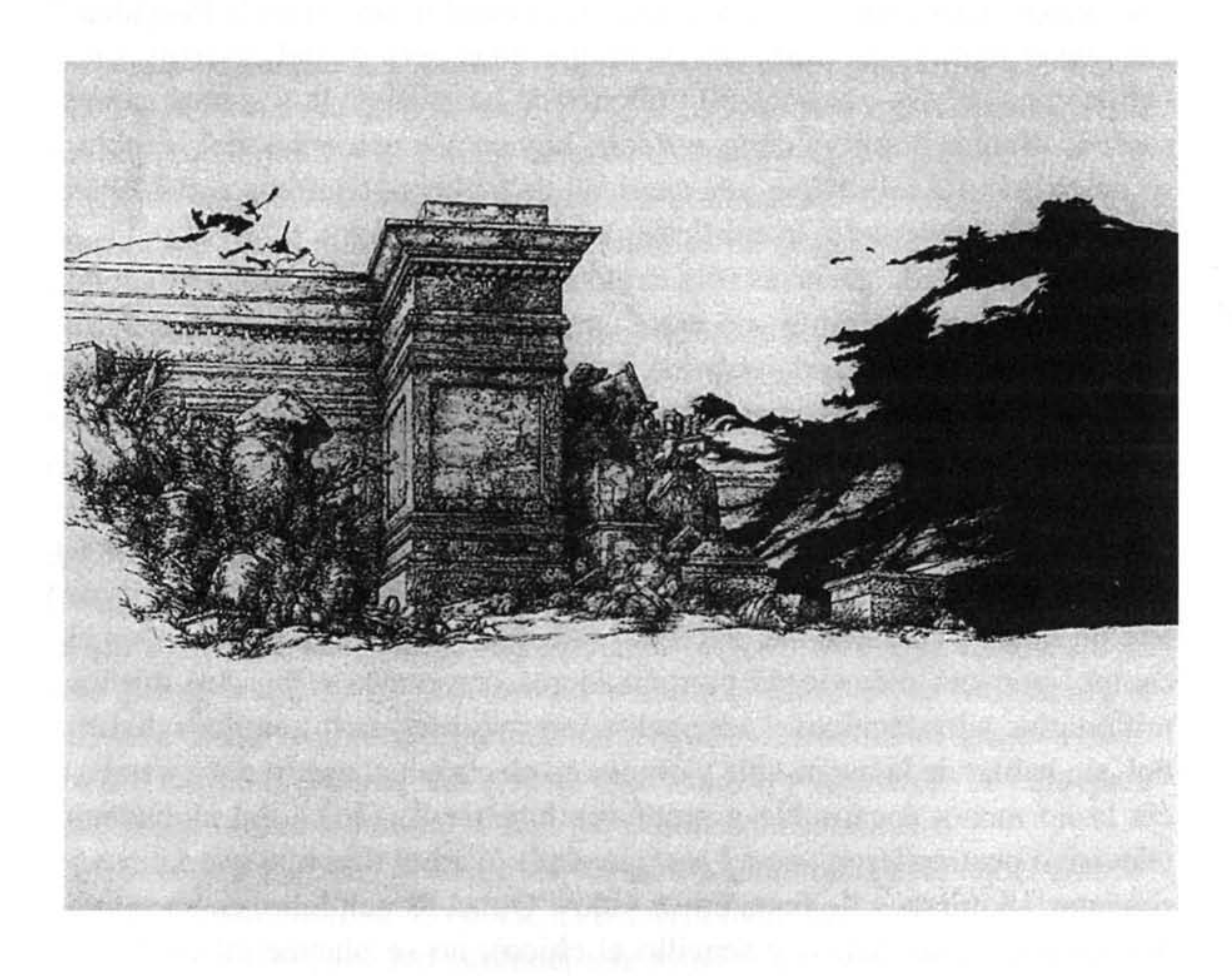
Ahora bien, tales figuras generan un problema de sucesión, sea en las partes plásticas, la literatura o el fútbol. ¿Cómo suceder a Pelé, y más aún después de que la sociedad que lo vio crecer y florecer se ha transformado en el fondo y en la forma? El Brasil democrático –esto es, el Brasil gobernado por civiles, a partir de 1985–, ha dejado atrás algunos de sus «mitos fundacionales» (por ejemplo, la creencia ciega en el futuro, o en la Providencia, que es lo mismo). Basta con decir que, en el período del desarrollismo –en la copa del 58–, éramos 60 millones de brasileños; hoy somos ciento sesenta; éramos una economía agrícola, hoy somos una industrial, e incluso postindustrial (el *skyline* y la cantidad de números telefónicos 0-800 en São Paulo, por ejemplo, lo confirman).

En esta sociedad, que no es sólo explosiva, sino que ya ha explotado, todo se ha complicado bastante –no hasta un punto de total entropía, cuando ya todo es igual a todo, cada término intercambiable en su indeterminabilidad–, pero sí lo suficiente para trastocar todos los papeles sociales, todos los protagonismos, como si el devenir mismo de la sociedad entera estuviera constantemente en jaque.

Pues en medio de tal ensaladilla rusa, (¿cómo suceder a Pelé?) se preguntará en noches insomnes el asustado Ronaldinho, el niño de barrio de Río de Janeiro empujado al estrellato futbolístico debido a sus dotes en el campo, por una pléyade de patrocinadores corporativos, por los dueños millonarios y los técnicos y administradores voraces de los equipos de fútbol, sin hablar de la incansable y omnívora electrónica, que traduce y negocia la no menos incansable y omnívora hambre de ídolos del ciudadano televisivo postmoderno –aquel ser que Andy Warhol dijo que quería experimentar 15 minutos de fama en su vida–. Quizá Ronaldinho, en su sencillez (que sí es simpático y sencillo el chico), no se plantee tal cuestión; quizá sólo ahora, después de la *debâcle* de su participación en la Copa del Mundo, y acosado por toda suerte de comentarios alevosos sobre su salud física y mental (que si es epiléptico, que si vive gracias a las cantidades

masivas de todo tipo de medicinas, que si cedió a la presión de la Nike y fue a jugar sin tener condiciones para ello, etc.), empiece a preguntarse a sí mismo cuál es el sentido de su trayectoria.

Ya se ha dicho que la fama precoz es la peor enemiga del artista, y quien conoce un poco lo que significa el período formativo en la vida de un escritor o un artista puede evaluar esta aseveración. Los astros del fútbol, sin embargo, están destinados a ser famosos precozmente: lo mismo pasó con Pelé en su tiempo. En el Mundial del 58 «el rey» tenía 17 años, así como Ronaldinho en el 94 en Atlanta. Sin embargo, las tensiones a las que Pelé estuvo sometido para afianzar su carrera no son ni por asomo semejantes a las que Ronaldinho tiene que someterse para entrar en campo. A lo mejor el chico todo lo que quiere es jugar, y punto. Como dije antes, todos los roles hoy en día están trastocados: en la tembladera postmoderna, todo es y no es al mismo tiempo, y la duda hamletiana se ha hecho chatarra, para bien o para mal.



Postrimería. Aguafuerte, 1987

Carta de París
Minimalismo a la francesa

Gustavo Guerrero

Ya nadie recuerda cuándo fue la última vez que se produjo un fenómeno semejante. Quizás haya que remontarse muy lejos en el tiempo –demasiado lejos para nuestras perezosas memorias–, pues ninguno de los *best sellers* más recientes puede servirnos aquí de punto de comparación. Y es que son más de sesenta semanas las que lleva *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* en la lista de los libros más vendidos en Francia. A un año de su aparición, el éxito de esta humilde compilación de crónicas y narraciones cortas parece ya cosa de portento y el primer sorprendido es su autor, Philippe Delerm, un industrioso escritor de provincia que contaba en su haber unas diez novelas publicadas con más pena que gloria. Pero no es menor la sorpresa que se han llevado los editores. El director de la colección l'Arpenteur, Gérard Bourgadier, sabiendo que las formas breves tienen en general un mercado de análogas proporciones, esperaba vender a lo sumo unos dos mil ejemplares. Hoy se habla de más de medio millón y, según los últimos sondeos, la afición por el librito no decae.

Como suele ocurrir en estos casos, las explicaciones de lo que ya empieza a llamarse «el misterio Delerm» han sido diversas y contradictorias. Los más ingenuos –o los más cínicos– celebran el triunfo de una obra maestra cuya mayor virtud consistiría en elevar a un rango literario los pequeños eventos de la vida cotidiana. Gracias a la escritura límpida y sensual de Delerm, saldrían así de su prosaico anonimato experiencias tales como llamar desde una cabina telefónica, coger moras en otoño, comerse un *croissant* una mañana de domingo y, por supuesto, paladear ese primer trago de cerveza que, reconozcámoslo, cae a punto en una calurosa tarde de verano. El éxito de *La première gorgée de bière*... reflejaría, según esta opinión, la clara afición del público actual por una literatura más concreta y más próxima –la muletilla reza «más arraigada en la existencia diaria»–, pues, al parecer, lo que el momento pide son libros que, con palabras sencillas, den cuenta de las verdaderas formas del vivir en la Francia de hoy. La argumentación prosigue añadiendo a menudo una crítica a las ambiciones de las vanguardias textualistas que, durante muchos años, con sus oscuros y elitescos experimentos, alejaron a los lectores de las bibliotecas y las librerí-

as. El opúsculo de Delerm, nuevo signo de los tiempos, señalaría, en este sentido, un gran viraje estético y social: la democratización del gusto que pondría fin a la cerrada religión de la literatura moderna y sentaría las bases de un intercambio más abierto en nuestra finisecular república de las letras.

Otros comentaristas, más cautos –o más astutos–, ven en el fenómeno un índice suplementario de la crisis de la novela francesa contemporánea y destacan el sutil lirismo de *La première gorgée de bière...*, un rasgo que llevaría estas breves prosas hasta las fronteras mismas de la poesía. Así, el invierno pasado, el antiguo director de la *NRF*, Bertrand Visage, no dudaba en subrayar la deuda de Delerm con poetas como Jacques Réda. Aún más, en un controvertido editorial de la revista, Visage llegó a hacer de Delerm el fundador de una nueva corriente literaria bautizada *les moins que rien* (los menos que nada), una improbable escuela minimalista que reuniría a un puñado de jóvenes escritores propensos al intimismo y adeptos a los géneros menores. Todos ellos formularían, con sus cortísimos textos, una crítica silenciosa de la desmesura novelesca y vendrían a vivificar el seco paisaje de la narrativa gala aportándole un poco de poesía.

Quizá no sea enteramente falsa esta interpretación del triunfo de *La première gorgée de bière...* como una suerte de revancha histórica de las formas breves en el país de Balzac y de Proust. Pero, en honor a la verdad, hay que reconocer que resulta demasiado optimista y que tiende además a rodear de un aura excesivamente literaria a un fenómeno que exige más bien otro tipo de valoración. Ciertamente, si apartamos el velo de las mistificaciones, «el misterio Delerm» no parece tener mucho de misterioso: básicamente, es una prueba más de la irracionalidad del mercado y del adelgazamiento intelectual de un buen sector de la crítica que, ya muy dada al oportunismo, corre a la zaga de los éxitos de librería. Lo que sí resulta mucho más importante en este caso –lo que sí pediría un análisis más cuidadoso– es la amplitud que ha ido tomando la alabanza de la simplicidad en casi todos los discursos celebratorios. Se nos dice y se nos repite que *La première gorgée de bière...* debe su popularidad al placer que producen las palabras y las cosas simples, los transparentes vectores de este nuevo realismo de lo cotidiano que vendría a llenar un vacío identitario. Los españoles e hispanoamericanos que hemos tenido que sufrir las proclamas y manifiestos de las corrientes coloquialistas y de la famosa poesía de la experiencia, algo sabemos de esta retórica de la llaneza que afirma que lo menos elaborado literariamente es siempre lo más veraz. Su fundamento último postula, con perverso candor, no sólo que lo real es lo más inmediato, sino que el mundo es finalmente un objeto bastante legible y que no opone mayor resistencia al lenguaje. De ahí la condena de la dificultad y la

exaltación de lo simple, dos términos que sólo son estrictamente antónimos cuando simplicidad rima con facilidad. La distancia que separa a los *croissants* de Delerm del jabón de Ponge o de la cama de Perec traduce de un modo fehaciente esta diferencia semántica y sólo omitiéndola se puede sostener, como lo han hecho algunos críticos, que los tres autores cultivan la misma poética. Y es que, en el fondo, lo que se elogia en *La première gorgée de bière...* no es una temática ni un rasgo estilístico o expresivo sino el escaso esfuerzo que su lectura exige, lo que, obviamente, pone el libro «al alcance de todos».

Esta confusión entre lo simple y lo fácil no es, sin lugar a duda, un vicio exclusivo de la apreciación literaria. En los más diversos discursos de nuestras sociedades, desde el económico al publicitario, desde el político al periodístico, se ha vuelto ya tan familiar, tan corriente, que hemos acabado integrándola a nuestros hábitos mentales y, con frecuencia, somos incapaces de percibirla. No sólo vivimos en la era del vacío sino también en el espacio ilusorio de un mundo práctico y accesible, gobernado por las leyes del pragmatismo y cuya virtual disponibilidad da cuenta de la pérdida de espesor moral de muchos de nuestros actos. En cierto modo, las predicciones de Heidegger se han cumplido: el modelo de la simplificación técnica ha acabado identificándose con la estructura misma de lo real. Las prosas de Delerm no dicen otra cosa cuando describen cómo comerse un helado o cómo leer el periódico a la manera de un manual de instrucciones que, desgraciadamente, no evoca aquél tan conocido de Cortázar, el inolvidable manual de las *Historias de cronopios y de famas*; digamos que hace pensar más bien en una versión intimista del folleto de algún aparato electrodoméstico. No puede negarse, sin embargo, que el hedonismo salva a menudo a nuestro autor, transformando sus tópicos en una enumeración de diminutos placeres recreados con todo lujo de detalles y no sin cierta afectación. Se trata –debemos recordarlo– de *La première gorgée de bière... et autres plaisirs minuscules*. Pero tanto menudo regodeo –la discreta poesía de Delerm– no basta para compensar una pobreza imaginativa que se hace cada vez más acusada a medida que la lectura avanza hacia esos dos textos finales dedicados nada menos que a los paseos por el campo en bicicleta y al juego de petanca.

¿Cómo explicar entonces el impresionante éxito del librito? Tal vez sean justamente la bicicleta y la petanca las que nos den la clave. En su más puro carácter de clisés, los dos símbolos ponen de relieve que el placer más profundo que puede suscitar *La première gorgée de bière...* es el de la nostalgia por una vieja Francia rural y conservadora, por un país de ritmos lentos y convenciones bien establecidas, con graneros llenos de manzanas y lar-

gos almuerzos al aire libre y perfumes de lavanda y rústicas cocinas donde alguien limpia un manojo de *petit pois.* Efectivamente, Delerm describe menos las formas de la vida actual que el recuerdo menguante de otro tiempo que quizá sólo haya existido plenamente en las películas de Marcel Aymé o en las canciones de Charles Trenet. No en vano se ha dicho que su libro mucho debe al *Je me souviens* de Perec aunque no responda a las mismas realidades ni encierre una intención lúdica comparable. Lo que sí transmite, por desgracia, es la visión idealizada de un pasado que es hoy el paraíso perdido de ciertas clases medias y un bastión ideológico para resistir al cambio. Tal es la fuerza de esta evocación que aun las escenas urbanas más contemporáneas cobran, en las prosas de Delerm, el matiz sepia de las viejas postales. Pero esto basta para garantizar su éxito, pues, en un período de crisis y a las puertas de una nueva era, *La première gorgée de bière...* cumple así el papel de un buen tranquilizante. No es imposible que produzca incluso los efectos de un Prozac identitario en todos aquellos que temen o lamentan la desaparición de la *douce France* de antaño.

Afortunadamente, en los últimos meses, el espíritu crítico parece despertar al fin. No ha faltado ya quien haya visto en el libro el más reciente *Diccionario de lugares comunes* al uso del francés actual y varios irreverentes guasones han comenzado a redactar parodias al estilo Delerm, como, por el ejemplo, el pequeño placer de hurgarse los dientes con un palillo después de una carne a la borgoñona o ese último trago de la sexta cerveza que nos tomamos con los amigos un domingo de julio mientras seguimos el Tour por la televisión. Pero quizás el mejor antídoto contra el minimalismo a la francesa y sus simples y ambiguos placeres sea, hoy por hoy, volver a Rabelais. Sus epicúreos y barrocos gigantes, con tanta densidad como tamaño, siguen siendo un llamado a la lucidez y, además, saben disfrutar de la vida presente sin pena ni añoranza, en toda su vasta e imprevisible complejidad.

Diseño industrial en España

Javier Arnaldo

Desde la creación en Londres de la primera *School of Design* en 1832, como centro de formación bien diferenciado de las enseñanzas artísticas de la Royal Academy, la relación entre arte y diseño ha forjado uno de los grandes debates estéticos de la edad contemporánea. Las artes aplicadas han ocupado el espacio neurálgico de cuantas iniciativas (pensemos en el modernismo internacional y en la Bauhaus) quisieron restituir la unidad de las artes. La integración de las artes aplicadas o artes del diseño en el moderno ideal de *Gesamtkunstwerk* ha constituido un reto proyectado en numerosas reformas de la pedagogía artística. Producto de ello fue, por ejemplo, la tendencia que se produjo en el período de entreguerras a establecer sistemas comunes para las enseñanzas de artes y oficios y bellas artes. En España, un momento de eclosión de inquietudes de este tenor fueron precisamente los años treinta, con las interesantes experiencias vividas en las Escuelas de Trabajo y en las Escuelas de Arte, momento que coincide con el despegue del diseño industrial racionalista, de la mano de los arquitectos del GATCPAC, de Luis Feduchi, de Gutiérrez Soto y otros.

Entre sus inicios y la actualidad, el diseño industrial ha conocido un importante desarrollo en España. De ello ha querido dar testimonio la exposición que, con una selección de más de 300 objetos, se ha mostrado en el Reina Sofía de Madrid, para itinerar después por Barcelona, Bilbao y Sevilla. Lo que el concepto *diseño industrial* significa está sólo poco más o menos claro. No entran bajo su dominio las artes decorativas, aplicadas e industriales de elaboración artesanal, como la rejería, la alfarería, la encuadernación manual o el trabajo de los plateros. No cubre, por tanto, las artes industriales tradicionales; sí en cambio, las artes del diseño aplicadas a bienes de consumo producidos por la industria, sujetos a una producción mecanizada en serie. Esto es ya un sinfín de cosas, que van del mobiliario básico y el automóvil al sacacorchos y el submarino. Por sencilla que resulte esta distinción son muchos los ejemplos para los que no tiene una validez concluyente. Pensemos, pongamos por caso, en la butaca diseñada en 1934 por Torres Clavé que estuvo en la Exposición Internacional de París de 1937: el respaldo y el asiento de cuerda o enea tenían que ser hechos a

mano. Los comisarios de la exposición han acuñado el término (tan rotundo como insulso) de *protodiseño*, que sirve para denominar, por ejemplo, los diseños de muebles, baldosas y herrajes de Gaudí, concebidos con más afecto por el artesanado que por la industria.

Tras el capítulo del protodiseño 1900, el grueso de la exposición sigue la historia del diseño de bienes de consumo desde la II República hasta los años noventa. Y hay mucho que contar ahí. Modelos muy extendidos en el comercio internacional son de realización española, como la poltrona Butterfly de Antonio Bonet, los artículos de escritorio El Casco y el cenicero de sobremesa Copenhague. Esta clase de ejemplos alimenta el argumento fuerte de la muestra, que habla de la vitalidad, rigor y continuidad de lo que se ha dado en España en este campo de la creación en el presente siglo.

El valor de esta revisión es enorme, puesto que permite apreciar las conquistas de una constancia no del todo valorada y abre interrogantes atractivos en el campo de una disciplina aún infradesarrollada: la historiografía española del diseño. Desde que irrumpió con fuerza la industrialización en los años sesenta hasta que se produjo una moda febril por el diseño en los años ochenta hubo, por diversas circunstancias, muy escaso espacio para la reflexión sobre el trabajo del diseñador. La muestra aporta los elementos que permiten hacer balance y facilita la, por así decir, retrospectiva distancia con lo realizado que a buen seguro abrirá nuevos debates en un horizonte más amplio.

Desde 1961 existe en Barcelona la Asociación de Diseñadores Industriales del Fomento de las Artes Decorativas, una de las organizaciones que más han cuidado la gestión y divulgación del trabajo en el diseño. Otras iniciativas, públicas, corporativas o privadas, incluso centros de enseñanza, han hecho mucho en las últimas décadas por la defensa y el perfeccionamiento de la creatividad dentro del diseño industrial. Pero, lo que no se había conseguido hasta ahora en España, si exceptuamos parte de la política de exposiciones del Instituto Valenciano de Arte Moderno, es la incorporación de las creaciones de los diseñadores industriales a un espacio museográfico. El Museo Reina Sofía ha dado ese paso, siguiendo muy de lejos lo que ya se ha avanzado en otros centros de la cultura contemporánea, como el imprescindible MOMA de Nueva York. Esta adecuación no debería ser transitoria o casual. Sólo con la vecindad de las artes aplicadas estaremos más cerca del entendimiento artístico propiamente contemporáneo.

Materiales gaseosos
Entrevista con Juan José Millás

Pilar Cabañas

Juan José Millás inquieta menos como interlocutor que como narrador. En la distancia que separa —y aproxima— la genialidad del segundo y la cordialidad del primero, quien le va a entrevistar dispone de terreno para asentarse, para desplegar pausadamente los utensilios del ritual y hasta para poner en perspectiva la incertidumbre y dedicarse luego a contemplar ese paisaje fragmentado de túneles de color que él va creando con su palabra. Recorrer con Millás ese territorio es un privilegio. Al finalizar el itinerario, lo que queda es una extraña sensación de tiempo pasado en otros sitios. Y a quien hablaba con él le gustaría haberse quedado en alguno de ellos, para poder seguir escuchándole.

Esta entrevista comenzó en Viena en noviembre de 1997 y terminó en Madrid a finales del pasado febrero. La primera conversación forma parte de la prehistoria de la segunda, sin haber llegado a incorporarse como texto escrito a lo que aquí se rescata de ambas. Otras de las pérdidas sufridas por el camino de lo oral a lo legible es la del tono amigable y lleno de expresividad de la voz de Millás. La transcripción intenta respetarlo con un grado de fidelidad que permita al lector construirse la ilusión de recorrer con nosotros una parte de los trayectos sugeridos en la líneas anteriores. Buen viaje.

¿Te gusta conceder entrevistas?

Sí y no. La demanda de una entrevista siempre es algo que te halaga, pero la entrevista tiene un lado incómodo: te obliga a tomar decisiones muy rápido, no hay tiempo para la reflexión. Yo casi prefiero llamarlo conversación. Pero la conversación se da cuando te olvidas de que te están entrevistando, porque bajas la guardia y, por lo tanto, la capacidad asociativa funciona mejor y estás más a gusto. En la entrevista esto no suele funcionar, al ser algo muy mecánico, muy rápido.

Pues a ver si lo conseguimos. El ritmo lo vas a marcar tú. Permíteme comenzar citando una definición tuya del término literatura que siempre me ha inquietado por su carácter paradójico. Es de 1989, y según ella la

literatura sería «una batalla silenciosa en la que uno ha de ganar, o de perder, palmo a palmo, un territorio que no es suyo con armas que no le pertenecen». A estas alturas de tu carrera, ¿sigues suscribiendo estas consideraciones o bien los años, el oficio, te han aportado un mayor grado de certidumbre?

Bueno, eso forma parte de un artículo, y tiene sentido desde ese artículo. Pero, básicamente, yo creo que la literatura es eso, y ésa es una de las cosas que la hace apasionante, el ser todo muy inestable, el territorio que pisas y las herramientas de que dispones. Hay un personaje de *El desorden de tu nombre* que dice en un momento determinado que uno tiene que escribir —y, en ese caso, ése sería el objetivo de la literatura— sobre lo que no sabe, justamente, porque escribir lo que uno sabe no tiene ningún interés. Esto conecta un poco con esa definición; es decir, la literatura consiste, precisamente, en escribir lo que uno no sabe. Y con herramientas que no le pertenecen porque el lenguaje es muy artificial y nunca llegas a dominarlo, nunca llegas a controlarlo. Tienes que estar pactando con él porque, seguramente, el texto literario es el resultado de la tensión entre lo que quieres decir tú y lo que quiere decir el lenguaje, entre lo que quieres decir y lo que eres capaz de decir, entre la tradición en la que te has incluido y la subjetividad que tú eres capaz de aportar a esa tradición. Y, en definitiva, son siempre materiales muy gaseosos todos.

La crítica ha señalado que tus tres primeras novelas, Cerbero son las sombras, Visión del ahogado *y* El jardín vacío *se centran en las relaciones entre memoria, realidad y fracaso. Me gustaría indagar sobre su desarrollo en el conjunto de tu obra y sobre el papel que desempeñan en tu concepción de lo literario. Al inicio de* Letra muerta, *Turis, el protagonista, reflexiona sobre «el esfuerzo [...] que es preciso utilizar para convertir la memoria en conciencia». ¿Es la literatura un cauce privilegiado desde el que llevar a cabo ese proceso de conversión?*

Sin duda. El problema de la memoria, que es un material precioso para un escritor —hay escritores que es el único material que trabajan durante toda su vida—, es que sucede un poco con ella lo mismo que con el lenguaje, esa tensión que te decía antes que se produce entre lo que uno quiere decir y lo que el lenguaje quiere decir. El texto sería el resultado de un pacto entre ambas cosas, no puede vencer ninguna de las dos partes, yo creo, porque si vence el lenguaje no aportas nada nuevo —eres hablado, como diría Lacan— y, si vencieras tú, harías un texto autista, absoluta-

mente incomunicable. Con la memoria pasa lo mismo: ella quiere decir una cosa y tú quieres que diga otra. Habitualmente creemos que la memoria sirve para descubrir cosas, y es mentira: la memoria sirve para encubrir. La memoria la heredamos, gran parte de las cosas que recordamos creyendo que son recuerdos propios son recuerdos ajenos que hemos incorporado como propios. Y todo eso hay que dinamitarlo, hay que trabajarlo para que sea significativo. Además, hay que romper la sintaxis en que la has recibido porque es una sintaxis poco significativa. También tienes que adoptar un acuerdo. Hablábamos antes de un pacto para no ser hablado; ahora se trata de otro para no ser recordado, para establecer una tensión entre lo que la memoria dice y lo que tú quieres que diga. Tal como viene dada, la memoria no sirve para nada. Tienes que estar hurgando, buscando mecanismos para romper sus propios circuitos, igual que tienes que romper los circuitos del lenguaje. Y cuando se consigue eso, la memoria se convierte en un material literario, es un material que tiene sentido, que tiene significado.

En tu literatura, y concretamente en lo que atañe a los personajes ¿desempeña la memoria el papel de sucedáneo de la experiencia de lo real?

Yo creo que no. Aunque habría que pensar qué es lo real, qué entendemos por real. Lo que pasa es que con la memoria recorres experiencias por las que ya te has movido, y lo que intentas es obtener alguna significación de ellas, saber para qué sirvieron, saber si ya allí estaba inscrito todo lo que iba a pasar luego, pero no es que opere como sucedáneo. En cualquier caso, creo que ahí hay un problema de nomenclatura que tiene que ver con lo que es real o lo que es irreal. Yo pienso que gran parte de los acontecimientos que nos han marcado son irreales. Todos estamos marcados por experiencias de ese tipo que luego hemos censurado, que no están incorporadas como tales porque hay una ley no escrita que dice que eso es irreal. Pero no solamente en la vida del individuo: en la vida de los colectivos la experiencia de lo imaginario también ha sido más importante que la experiencia de lo real. Las grandes matanzas de la humanidad se han producido por cosas irreales, como Dios, o la patria, o tantas otras. Lo que llamamos irreal —que yo creo que es una zona de la realidad, pero bueno— es más importante que lo real. A mí me interesan mucho estos temas, llevo algún tiempo trabajando sobre ellos y, en parte, mi próxima novela tiene que ver con esto. Por otro lado, la realidad tampoco es algo dado. Normalmente se piensa que es una cosa estable, fija, no alterable, pero, en gran parte, es la lectura que hacemos de ella, y se pueden hacer muchas. También la realidad está en cuestión, yo creo que ahora más que nunca.

El binomio literatura-realidad constituye uno de los pilares reflexivos fundantes de tu quehacer literario. El seguimiento de tu evolución me lleva a pensar que en el recurso a lo metafictivo has encontrado una de tus fórmulas predilectas para el ensamblaje de ambos polos. ¿Te parece acertada esta interpretación?

Sí, la interpretación es correcta. Ahí sigue habiendo, de todos modos, cuestiones curiosas. Porque es verdad que la literatura es una representación de la realidad, o una metáfora de la realidad, pero la literatura y la realidad son territorios autónomos, tienen leyes propias. En la realidad todo es contingente, mientras que en la literatura todo es necesario. Todo lo que sucede en una novela o en un cuento —sobre todo en un cuento, porque es un mecanismo de relojería— tiene que ser necesario, no puede haber nada que sea gratuito —si es gratuito sobra, hay que quitarlo—, mientras que la realidad se caracteriza porque todo lo que sucede en ella lo es. Nada de lo que sucede en la realidad es necesario, y no nos lo planteamos, además, desde ese punto de vista, sino que lo aceptamos. Pero luego hay una zona fronteriza entre la realidad y la literatura, y en esa zona fronteriza se emplaza la metaficción, hay un intercambio de materiales. Yo le he dado muchas vueltas a esto, no conscientemente. Lo que ocurre es que cuando pasa el tiempo y, sobre todo, te lo van diciendo desde fuera, te vas dando cuenta. Por ejemplo, hace unos meses una persona que me presentaba en una conferencia me hizo reflexionar sobre algo en lo que yo no había pensado: siempre hay un personaje en mis novelas que está a punto de escribir, o que está escribiendo. Quizá es una necesidad de transferir el cuerpo de la realidad al cuello de la literatura, de sustituirlo, de profundizar en esa zona fronteriza, no lo sé muy bien.

Muchos de tus personajes arrastran una marcada conciencia de fracaso. De forma casi programática, el narrador de Cerbero son las sombras *llega a afirmar que ésa «es la única forma de gratificación moral para quien ha comprendido el mundo» ¿Por qué es el fracaso más literario que el éxito?*

No estoy muy seguro de que sea así. Incluso, quizá, en el éxito se está más solo que en el fracaso. Lo que pasa es que es cierto que hay toda una tradición del fracaso en la literatura. Por otro lado, esa afirmación que tú citas está formulada desde la óptica de los años en que está hecho *Cerbero*. Son años de derrota para los españoles, es una obra escrita desde la dictadura, en una situación de desastre colectivo.

De acuerdo, pero incluso en tu última novela publicada sigue presente la idea de fracaso.

Pues no sé qué decirte. Quizá sea más fácil hacer literatura sobre el fracaso que sobre el éxito. El problema es que asociamos el éxito a un modo de relación no conflictiva con el mundo. Y ahí no hay literatura posible, porque la literatura nace de un conflicto, de un choque, de una puesta en cuestión de la realidad. Desde ese punto de vista, si eso lo asociamos al fracaso, resulta que no hay otra posibilidad. Es decir, desde una perfecta adecuación con la realidad, uno hará otras cosas, pero no escribirá. Hay una idea interesante que ya he citado en alguna ocasión a propósito del *Tonto* —y que yo asocio a un libro de Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*—, según la cual no habría más que dos grandes literaturas, o dos grandes modos de enfrentarse a la literatura: la literatura del bastardo y la literatura del hijo legítimo. Esto alude a una fantasía que hemos tenido todos en la infancia, la de que no éramos hijos de nuestros padres sino de unos príncipes que nos iban a venir en algún momento a rescatar. Yo pienso que la literatura interesante es la literatura del bastardo, porque es la literatura que pone en cuestión la realidad, que duda, frente al otro gran modelo de hacer literatura, que sería el de aquel que cree que es hijo de sus padres. Desde ahí, seguramente se puede hacer literatura, pero será una literatura sin duda menos interesante. El legítimo habla desde el éxito, mientras que el bastardo habla desde alguna forma de fracaso, porque si pone en cuestión a sus padres es porque no le gustan. Ahí, quizá, se aclaren más estos dos conceptos.

La idea de fracaso aparece parcialmente asociada a otro motivo recurrente en tu obra: la soledad. Tu primera novela se abre con una reflexión sobre ella, concretamente sobre el problema de llegar a encontrar «el punto medio entre la soledad y los otros». ¿Es ese espacio intermedio el de la literatura? ¿Lo ocupa ella para Millás a modo de puente transitable en las dos direcciones, o es más bien un pasaje de sentido único, ese «puente entre yo y yo» al que alude también el narrador de Cerbero *en la segunda parte de la novela?*

Yo creo que la literatura es un buen modo de relación con el mundo —es un modo posible que a mí me parece muy bueno—, ese punto intermedio en el que quizá no hay demasiada soledad pero no hay demasiado de lo otro, tampoco. Y, finalmente, pienso que ahí el acento se carga más en la soledad. Yo creo que, a medida que pasa el tiempo, soy menos sociable. Es

curioso. Soy más sociable, por un lado, en el sentido de que manejo mejor una serie de recursos; pero, al mismo tiempo, tengo cierta tendencia a la retirada. Esto lo explicaba con una cita de la biografía de Einstein en el Prólogo a la *Trilogía de la soledad*, haciendo referencia a la gratificación en los mundos internos. A mí siempre me ha llamado mucho la atención cómo hay gente que se ha inventado el mundo desde situaciones de hermetismo. Es el caso de Stephen Hawking, que ha ideado un modelo cosmológico desde una silla de ruedas. Un hombre sin ninguna ventana a la realidad, prácticamente incomunicado, se ha inventado el mundo, y además parece que el suyo es el único modelo posible. Yo, por instinto, —incluso, a veces, a mi pesar— voy hacia ahí. Pero es que, por otra parte, hay muchos tipos de soledad. Existe la soledad como conquista, ésa que es absolutamente indispensable como fundamento de una identidad no enajenada. En cierto modo es la que conquista Elena Rincón, el personaje de *La soledad era esto*, como paso previo a la construcción de una identidad propia. Yo creo que ésa es una soledad que hay que incorporar a la vida cotidiana, que uno tiene que tener ese espacio de soledad diario para poder saber quién es.

Los temas que venimos comentando aparecen frecuentemente engarzados en tus obras a través de lo que podríamos denominar «discurso de la obsesión». Tú mismo te has definido como manipulador de obsesiones, y la crítica se ha recreado en subrayar el componente obsesivo de tu literatura. ¿Qué es una obsesión? ¿Por qué cauces llega a convertirse en impulso del quehacer literario?

Pues yo no sé muy bien qué es una obsesión, pero sería una especie de nudo que uno se ve impelido a desatar. La vida, en cierto modo, consiste en eso, en desatar nudos. Además, uno no tiene mucha obsesiones. Cada uno tenemos una o dos, y luego algunas secundarias. Y, realmente, a lo que te dedicas es a deshacer ese nudo, con la única seguridad de que no lo vas a deshacer, de que vas a pasarte toda la vida en ello, porque cuando ya parece que has llegado a la zona central se complica y va por otro lado. Seguramente, si se analiza mi obra, habrá en ella tres o cuatro nudos, siempre los mismos, vistos desde perspectivas diferentes.

Precisamente, la crítica ha señalado la polarización de tu repertorio temático en torno a dos obsesiones fundamentales, la identidad y la pesadilla. ¿Son las que centran las demás?

No lo sé, a mí me parece que es un modo de decirlo. Lo de la pesadilla no lo entiendo bien, tendría que desarrollarlo. Pero lo de la identidad sí,

porque la identidad alude a todas esas preocupaciones que hay entre la máscara y la carne, o entre la apariencia y la realidad, entre la literatura y la realidad, entre el adentro y el afuera, etc., obsesiones estructuradas siempre —ya lo he dicho en alguna ocasión— como dualidades, debido al carácter dual de la educación que recibimos. La identidad sería aquello que podría resumirlo todo, porque además abarca el tema del doble, por ejemplo, que está también muy presente. Creo que está bien pensado.

Lo inquietante aparece como punto de despegue de gran parte de tus narraciones. El punto de llegada emplaza al lector en ese mismo dominio, tras un recorrido panorámico por un paisaje de anormalidades que merecería la pena cartografiar. Como esta conversación no va a dar tanto, me limitaré a preguntarte qué es lo que más te intriga de lo anormal: ¿su origen, sus formas de manifestación o sus posibles consecuencias?

Cierta vez asistí a una comida a la que había sido invitado García Márquez. Estábamos hablando y, en un momento determinado, alguien planteó qué ocurriría si no se hubiera escrito *La metamorfosis* y hoy alguien la escribiera. En la mesa se iban aventurando cosas y, cuando la conversación estaba yendo en la dirección de que sería una novela fracasada, García Márquez dijo: «Yo creo que una novela que empieza contando que un señor se ha convertido en un insecto, está condenada al éxito». A mí me dejó muy sorprendido la afirmación, primero por su obviedad y, además, porque decía algo que es absolutamente cierto y con lo que estoy completamente de acuerdo. ¿Y por qué tendría éxito algo tan anormal? Porque eso es lo normal, ésa es una de las respuestas que me doy. Me resultó muy iluminadora la frase de García Márquez, dicha con la sencillez con la que la dijo, porque lo que revelaba es que lo habitual es lo anormal. Si, por ejemplo, el terror gusta tanto en etapas infantiles o de adolescencia, es precisamente por la enorme carga simbólica que hay en lo anormal, porque debe de haber una especie de intuición de que lo anormal es lo normal. Cuando nos llega algo de esa naturaleza, reconocemos lo que seguramente es una de las condiciones fundamentales de la existencia: la anormalidad fundamental sobre la que está montada. Ese afán por lo anormal —que es lo que en definitiva tú señalabas—, tiene que ver con la capacidad de simbolizar o de reflejar lo que es la vida. Está muy bien dicho en la frase de García Márquez. ¿Por qué está condenada al éxito una novela como *La metamorfosis*? Porque si fuera algo que está absolutamente fuera de nuestros códigos, no lo tendría; si tiene ese interés es porque eso debe de ser lo normal y lo estamos tapan-

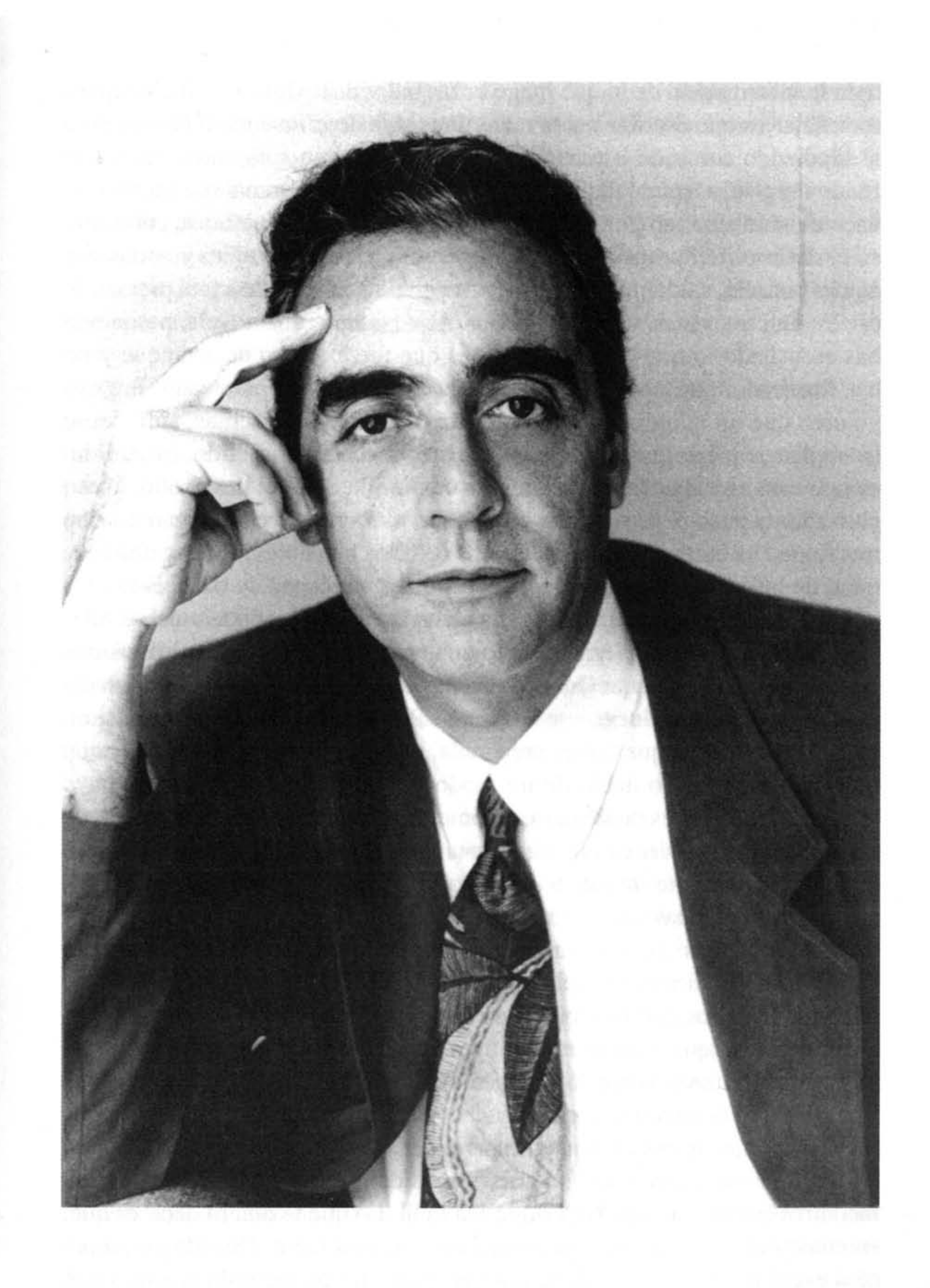
do todo el día. Cuando surge algo donde eso no se tapa, es que alude a algo que nos concierne, y nos reconocemos en ello.

Tus escritos y declaraciones dejan entrever en ocasiones una actitud un tanto descreída e irónica respecto a los discursos de la crítica y la teoría literarias. Con todo, se hace muy difícil concebir que tus novelas hayan podido ser escritas sin un vasto conocimiento de ambas disciplinas —y de otros ámbitos teóricos afines, tales como la filosofía y el psicoanálisis—. ¿Qué valor atribuyes, hoy por hoy, a los aspectos teóricos en la creación literaria?

Me parece algo fundamental. La reflexión teórica me parece que es literatura y, por lo tanto, me interesa y me gusta, es un discurso que me interesa muchísimo. Y si yo he ironizado sobre él —que seguramente lo he hecho—, también he ironizado sobre la literatura y sobre mi propio quehacer como escritor, como se ironiza sobre todas las cosas en las que se cree y que son importantes para uno. No creo que haya ninguna materia en la existencia que no sea ironizable, la ironía me parece un modo de conocimiento de la realidad. Lo que pasa es que en el discurso de la crítica, como en todas partes, hay cosas buenas y cosas malas. Y ahí sí se producen contradicciones. En el Prólogo a *Tres novelas cortas* hablo de esto en relación con cierta definición académica del término argumento, que, siendo una buena definición, a mí no me resulta suficiente porque no consigue explicar mi interés por ese asunto. Tiene que haber algo más, ese discurso debería tener una complementariedad. Este tipo de ironías las mantengo frecuentemente con respecto a mí mismo, pero el discurso crítico me interesa muchísimo.

Me gustaría llevar la conversación a un plano colindante con esa línea de reflexión teórica para interrogarte respecto a tus estrategias compositivas. En varias ocasiones has manifestado escribir sin esquemas previos, arrastrado por una idea motriz; al mismo tiempo, has subrayado el componente de disciplina que requiere el desarrollo de todo proyecto novelesco. ¿Cómo enfrentas realmente estas dos actitudes —la pasiva y la activa, por denominarlas de forma sintética— al abordar la escritura de una nueva obra?

«La pasiva» —por entendernos— tiene que ver con saber escuchar lo que hay ahí. Yo suelo decir que en una idea novelesca está toda la información de lo que va a ser la obra, del mismo modo que en un óvulo fecundado está



Fotografía de Jerry Bauer, Roma

toda la información de lo que luego es un individuo. Con esto, lo que quiero señalar es que escribir no es tanto una tarea de ir inventando cosas para ir añadiendo como de ir escuchando para que vayan surgiendo, como del fondo del óvulo fecundado va surgiendo el individuo; como una fuente que nace de sí misma, no por añadidos externos, sino para que no se entorpezca el desarrollo. Porque, claro, si a ese óvulo le metes la tijera y cortas por aquí y por allá, saldrá un niño con un brazo de menos, o con tres piernas. Y ése es, muchas veces, el problema por el que fracasa una novela, porque no has escuchado lo que había en esa idea que fue el punto de arranque y no has respetado, por tanto, las reglas de juego que tú has planteado. Por eso yo creo que un relato nunca se debe juzgar con leyes externas, sino desde las reglas de juego que el propio relato propone. En ese sentido, escribir no es más que escuchar lo que hay dentro, y no interferir el desarrollo. Y eso parece muy pasivo, pero es muy activo. En el momento en que uno escribe tres folios, ha lanzado una tela de araña de hilos invisibles; ahí hay una cantidad de información tremenda, la cuestión es ser capaz de oírla. Esta idea es la que quizá explique que a alguna gente le cueste creer que muchos relatos míos que parecen piezas de relojería, según dicen, no estén diseñados de antemano. Pero es que cuando diseñas de antemano no sirve para nada más que para violar luego ese esquema. Por otro lado, sería aburridísimo escribir una novela que tienes preparada, porque entonces ya me dirás qué quieres averiguar. Yo hablo de mi modo de trabajar, no digo que no haya otros. Y en ocasiones he llegado a momentos en que he dicho: esto no tiene continuación. *La soledad era esto* fue un caso. La novela se me acabó, y yo sabía —una parte de mí sabía— que no se había acabado. Hasta que me di cuenta de lo que pasaba. Me ha sucedido también con la novela nueva, en cierto modo. Y es curioso, también tiene dos partes. Todo esto conecta de nuevo con esa afirmación del personaje de *El desorden de tu nombre* que dice que tenemos que escribir sobre lo que no sabemos. Yo de esto tengo experiencia porque escribo mucho, y muchas cosas de encargo. Yo sé que redacto siete líneas sobre lo que sea y a partir de ahí el problema no es inventar, sino desarrollar lo que hay dentro. Claro, te tienes que sentar todos los días a trabajar, eso sí. Ésa es la parte de la disciplina. Pero está ahí, está todo ahí. Y esa es una verdad que, a medida que pasan los años, es más incontrovertible para mí. No es que sea fácil. Lo que te quiero decir es que, en cualquier caso, la solución está dentro, no está fuera. Cuando yo empecé a escribir *El desorden de tu nombre*, por citar un ejemplo, yo no sabía que la mujer del psicoanalista era la mujer del parque. Yo eso no lo se, yo eso lo averiguo en un momento determinado y digo: ¿pero cómo no me he dado cuenta? Y claro, el problema era que no había escuchado hasta enton-

ces. Y es que —como planteo en el Prólogo a *Relatos clínicos*, un volumen que editó Siruela con los historiales clínicos de Freud—a lo mejor la literatura también consiste en parte en buscar la causalidad por debajo de la casualidad, en buscar las tramas que hay por debajo del azar, lo que hay de necesario por debajo de lo contingente. A mí una de las experiencias que más me maravillan es que, cuando escribo un artículo —y mis artículos tienen fama de que se cierran muy bien—, yo no sé cómo va a acabar. Pero sé que si escucho bien, lo cerraré bien; y si no escucho bien, pues no.

¿Qué importancia atribuyes a la fase de corrección de tus escritos?

Muchísima. La corrección, cuantitativamente, es lo que lleva más tiempo. Lo que pasa es que eso lo podía calcular cuando escribía a mano, porque hacía tres borradores; pero ahora, con el ordenador, es más difícil de cuantificar.

Aunque ya has hecho referencia al tema, me gustaría que me comentaras con más detenimiento cuáles son, a tu juicio, las diferencias fundamentales entre las poéticas de la novela y el cuento. ¿Qué planteamiento te haces a la hora de abordar la escritura en el marco de cada uno de estos dos géneros?

La actitud psicológica es distinta, aunque también me he llevado sorpresas. Me ha ocurrido a veces creer que tenía un cuento entre manos y, de repente, darme cuenta de que aquello era el germen de una novela. El cuento es el género literario que mejor se adecua a la definición de estructura, entendiendo como tal un conjunto de elementos interdependientes. Y, como interdependientes que son, no puedes modificar un elemento sin que toda la estructura se modifique. Un cuento sería eso, una estructura en ese sentido del término. Y si tocas un elemento y el resto de la estructura permanece impasible, es que ese elemento sobraba. Sin embargo, en una novela esto no es tan rígido, puede haber elementos prescindibles que estén ahí para aliviar la tensión si ha llegado a un punto excesivo y, sin embargo, el final está lejos todavía. En un cuento esto no es así, sobre todo en un determinado tipo de cuento, que es el que, en nuestra tradición, viene de Edgar Allan Poe. Danphort Ross dice que la teoría de Poe supone que todo conduce hacia un instante único: aquel en el que el efecto se produce y el lector siente la más plena satisfacción. En esta definición se condensa toda la poética de Poe respecto al cuento. Es la definición, si te fijas, de un orgasmo; y le viene muy bien al cuento, porque un cuento tiene el tamaño de un

orgasmo. Un orgasmo del tamaño de una novela sería insoportable. Bueno, pues justamente eso es lo que tiene el cuento de diferente con la novela. Todo lo que no contribuya a llegar bien hacia ese instante final está estorbando. Es cierto que es una definición que se adecua muy bien a la poética de Poe, y mucho al cuento circular que luego trabajan Borges o Cortázar, más bien a ese tipo de cuento. Pero está bien para ver que son ámbitos distintos. La actitud psicológica es muy diferente cuando uno empieza a escribir. Ahora, otra cosa es que uno empiece escribiendo un cuento y de repente perciba que eso va a tener más desarrollo. Pero son excepciones, uno no se equivoca todo el rato en eso. En un cuento está todo mucho más medido, todo es mucho más rápido. Un cuento tiene que tener un tiempo limitado, también, de escritura; se te pudre, si no. Depende, por otro lado, del cuento del que hablemos. Yo practico mucho el cuento breve. Otra cosa es el cuento de medio aliento, ése que tan bien trabajan los americanos, el cuento de cuarenta o cincuenta folios, que ya está en la frontera con la novela corta. Ése tiene otro proceso, seguramente.

¿Qué criterios sigues al agrupar una serie de narraciones en un volumen, y cómo estableces el orden, la sucesión?

Yo nunca he escrito un libro de relatos específicamente concebido como tal, sino que he recopilado los que tenía publicados en periódicos, etc. Lo que pasa es que luego siempre tienen cierta unidad porque son relatos escritos en un tiempo determinado, bajo una atmósfera parecida, bajo un estado de ánimo similar. Generalmente, el tipo de intención que busco al agruparlos es que tengan un cierto ordenamiento temático, con la fantasía de que esos cuentos, además de ser unidades autónomas, sumados uno detrás de otro constituyan una unidad de mayor significado. La fantasía que uno tiene siempre es que un libro de cuento sea una novela secreta, del mismo modo que la fantasía respecto a una novela es que sea un conjunto de cuentos, que es lo que, en alguna medida, es *El desorden de tu nombre*, y que es algo que está presente también en el *Tonto*. Esa tensión entre ambas categorías la explicó muy bien Sobejano en un artículo sobre *El desorden*, en el que habla del duelo existente en esa obra entre el cuento y la novela. Esa especie de tensión entre un género y otro me interesa cada día más.

¿Cómo —o de dónde— surgen los títulos de tus obras?

Generalmente, el título es algo que se desprende de un modo natural a lo largo del proceso de escritura de una novela. Yo nunca lo he tenido antes.

En los casos en que cuando llegas al final no tienes el título, yo siempre digo que es mala cosa, porque entonces tienes que ponerte a buscarlo y corres el peligro de que sea un título teórico.

En el artículo «Literatura y necesidad» hablas de una doble conspiración a la que el escritor se ve enfrentado, la de lo orgánico y la de lo objetivo, y la describes como una especie de conjura que actúa en contra del deseo de escribir y se concentra en una serie de síntomas enfermizos y obstáculos de orden práctico que llegan a hacer peligrar la tarea de la escritura. ¿La tienes muy ritualizada? ¿Qué estrategias manejas en contra de esa conspiración?

Bueno, ese artículo es muy antiguo, pero a lo que aludo en eso que señalas es a la contradicción de que los escritores —o, por lo menos, muchos escritores, entre ellos yo— reconocen que no hay espacio en el que se sientan más a gusto; ése es el espacio que da sentido a su vida, que les proporciona identidad. Si eso fuese cierto, estarían deseando ponerse a escribir todo el relato. Y la contradicción es que nos buscamos coartadas para no escribir todo el rato. Entonces, algo pasa ahí, excepto con los escritores compulsivos —que también los hay—, pero yo hablo del escritor que tiene una ambivalencia respecto a la escritura. Es decir, que por un lado es verdad que es donde más a gusto te encuentras y, por otro lado, estás deseando que aparezca una excusa para decir: hoy no, mañana. Y eso es curioso. Lo que pienso que ocurre es que uno se juega tanto ahí que, quizá, prefiere no jugárselo. De hecho, hay muchos escritores que no escriben. El escritor que no escribe es un caso con *status*, existe. Quizá porque uno prefiere no darse la oportunidad de fracasar. Y, claro, si no te das la oportunidad de fracasar, tampoco te das la oportunidad de tener éxito, en algo que es tan importante que prefieres no probar. No recuerdo quién decía, muy acertadamente, que por lo general la gente triunfa en lo segundo para lo que está más dotada, porque arriesgarse a fracasar en lo primero da demasiado vértigo. Existe esa ambivalencia, que para mí ha sido una de las muchas, personales, a las que me he tenido que enfrentar en mi relación con la escritura, y en la que me ha ayudado mucho el periodismo. Hay una cuestión de orden personal que te ayudará un poco a comprender cómo también yo he ido superando mucho estrés. Mi padre era un hombre que siempre llevaba un destornillador en el bolsillo, de manera que siempre estaba haciendo algo. Era, digamos, un manitas compulsivo, un *bricolajero* compulsivo, no podía dejar de estar haciendo cosas. Y siempre he pensado que, si yo hubiera tenido la misma disposición respecto a la escritura, habría escrito muchí-

simo, aprovechando huecos para escribir un cuento, o medio cuento, o una nota. Yo creo que el modelo tendría que ser ése, romper la ambivalencia, de manera que lo que uno estuviera deseando todo el rato fuera escribir. Yo, sin haberla resuelto completamente, sí la he mejorado mucho; es una ambivalencia que hoy puedo decir —hoy, no sé mañana, porque esto va por rachas— que en estos momentos de mi vida está, al menos, controlada. En ese sentido, creo que la actividad periodística me ha ayudado muchísimo, porque esta actividad —sobre todo en el artículo breve— tiene mucho de bricolaje. Entonces, sin llegar a la compulsión de mi padre, en estos momentos ya me pongo menos obstáculos, cada día me pongo menos coartadas a la hora de escribir. Y eso me parece que es una conquista porque supone aceptar tu deseo, que es una de las cosas más difíciles que hay en la vida, aceptar como propio un deseo y, por lo tanto, desarrollarlo. Y jugártela.

El protagonista de Letra muerta *dice concebir su escritura como depósito de los desperdicios de sus «fluctuantes estados de ánimo. El encuentro entre la exaltación y el fracaso, la desventura y la dicha, el terror y el arrojo». ¿Cuál de estos estados —o de otros posibles— te moviliza con más frecuencia y con más rotundidad a la hora de escribir?*

Pues no lo sé, yo creo que cualquiera de esas combinaciones es buena para empezar. Terror, dicha... De cualquier modo, necesitas estímulos fuertes, no te puedes poner a escribir sin interés. Cualquiera de esos estímulos es bueno; y varios de ellos combinados, pues mejor, claro.

En El desorden *se lee que «un buen escritor está obligado a poseer alguna quiebra, alguna fisura, alguna debilidad que ponga en cuestión su propio triunfo» ¿Cuáles son las que a ti te conciernen?*

No lo sé. Creo que esto guarda relación con otra de las funciones que tiene la escritura. Yo he constatado, hablando con otros colegas, que muchos escritores —no digo todos, pero por lo menos aquellos a los que más cercano me encuentro— tienen una cosa en común, y es que han sufrido una pérdida, una ruptura, una herida —real o imaginaria, es lo mismo— en una época remota. Y, en ese sentido, la escritura es como un tejido que intenta aproximar los dos bordes de la herida. En una época remota se produjo una pérdida y el agujero que causó uno lo está intentando rellenar o suturar con la escritura, con la garantía de que nunca se va a cerrar la herida. Si tú lees atentamente mi obra, el viaje de *Cerbero* es la pérdida del

paraíso. Valencia, en ese sentido, se configura como el paraíso, es una pérdida: es el sol, es el mar, es el calor; y de repente son los sabañones, es el frío, es la ausencia del mar, es el suburbio. Ahí tienes un caso de pérdida del paraíso terrenal.

Tu obra novelística, manteniendo caracteres unitarios muy marcados, ha experimentado una evolución considerable. La crítica se ha encargado de dejar constancia de ello, estableciendo una frontera en tu producción entre el «antes» y el «después» de Papel mojado. *¿Estás de acuerdo con este criterio? ¿Hay otras fronteras, rebasadas o previstas?*

Papel mojado sí puede ser un punto de articulación, efectivamente, una especie de bisagra entre dos zonas, en el sentido de que hay una conquista progresiva de herramientas que van ganando espacio en mi obra. Por ejemplo, la paradoja está más presente a partir de ahí que antes, hay un sentido del humor más explícito, hay menos encorsetamiento. En ese sentido, *Papel mojado* puede ser el punto de articulación entre dos zonas de mi obra. Y yo creo que por el otro punto es el *Tonto*, que es una novela que cierra todo un barrio, como he dicho en alguna ocasión. Vamos a ver si la próxima realmente abre otra posibilidad. En la medida en que se pueden abrir, claro; pero sí tengo la impresión de que empieza algo nuevo.

Uno de esos caracteres unitarios a que hacía alusión la pregunta anterior pasa por la problematización a la que noción de autoría queda sometida en muchas de tus obras. ¿Cuál es el origen de esa preocupación?

Seguramente guarda relación, de nuevo, con la cuestión de la identidad. Yo, por ejemplo, cuando me llegan liquidaciones relacionadas con obras antiguas, siempre tengo la impresión de que soy como el albacea de esas novelas, pero ya no siento que soy el autor, y en cierto modo me parece una impostura seguir cobrando los derechos, porque el que las escribió fue otro. Y es que la identidad del ser humano es sumamente frágil; tan frágil que quizá por eso necesitamos acentuarla con cosas tales como firmar un libro, tener honores o ser miembros de algún club. He escrito un artículo en el que reflexiono sobre esto diciendo que, finalmente, el drama que tenemos es que estamos hechos de partes, y de partes que son intercambiables. Si la relación que hay entre mi hígado y yo es contingente, porque me sirve igual el del señor de enfrente o el de un señor al que han ejecutado en China, eso rebaja mucho mi narcisimo como individuo. ¿Qué clase de individualidad tengo, entonces? En cierto modo, el triunfo en la realidad como autor, o

como actor, o como lo que sea, es una derrota imaginaria de las partes. Yo eso lo pongo en cuestión precisamente porque es uno de mis *hilos rojos*, el tema de la identidad, cuándo se inventa el individuo, y de qué es el resultado. Todo ello desde la conciencia de que uno es un invento muy frágil.

¿Cómo concibes a tu lector modelo?

Pues la verdad es que no tengo ni idea. Seguramente, el lector modelo es el más inquietante para mí. Quizá no es el lector más cómodo. Pienso en esa experiencia que todo escritor tiene en algún momento, cuando estás dando una conferencia en un lugar adonde no vas a volver en tu vida y, de repente, en el coloquio se levanta alguien y te hace esa pregunta que nadie más te va a hacer. Es muy raro, y al mismo tiempo hay un intercambio de miradas que produce mucha inquietud, porque es el doble. Y ése que es el lector ideal, es al mismo tiempo el lector que menos te interesa, claro, porque es inquietante, porque te conflictúa mucho y porque además, con frecuencia, es un loco. En ese sentido, ese lector ideal sería el doble que aparece, a veces. Pero, ya te digo, no es la persona con la que te irías al cine.

¿En qué perspectiva te desenvuelves más a gusto: en la de distancias cortas de la primera persona, en la dialógica de la segunda o en la de panorámicas de la tercera?

La primera persona es un recurso narrativo que, curiosamente, está muy bien para empezar, y de hecho es muy frecuente que haya primeras novelas escritas así, porque es un recurso en el que es muy fácil colar la sinceridad como literatura, o tapar las faltas de oficio con sinceridad. Sin embargo, cuando ya tienes más experiencia, la primera persona es la más complicada, porque no te permites las trampas propias de cuando no tienes oficio. A mí me interesa mucho la primera persona, ya desde esa perspectiva, pero también la tercera. De hecho, mi próxima novela está escrita desde las dos.

¿Qué tipo de relaciones mantienes con tus personajes, y ellos contigo?

Ninguna. Mientras estoy escribiendo la novela, naturalmente que sí; pero después la verdad es que no, porque tampoco tengo relación con las novelas. Una vez escritas y publicadas ya no las leo nunca, a menos que me vea obligado por razones tales como que se hace una edición nueva y tengo que corregir pruebas; que ahora ya ni eso, porque hay correctores y se escanean los textos. Siempre que he tenido que leer cosas antiguas he tenido una sen-

sación muy siniestra, que es un poco la sensación de que eso es tuyo pero tampoco es tuyo. A mí me sorprenden los autores que corrigen su obra. Yo no me imagino cambiándole una coma a *Cerbero son las sombras*, y le podría cambiar muchas. Si me pusiera desde la perspectiva que hoy tengo a reescribir esa novela, hay muchas torpezas que seguramente modificaría, pero es que no se me pasa por la cabeza. Aparte de que me da mucha pereza, mucho asco, también hay una cuestión de respeto al que la escribió, no me siento autorizado para hacer una versión nueva de esa obra. Yo estoy convencido de una cosa: uno puede estar escribiendo una novela toda su vida, pero hay un punto en el que esa novela, sea buena o mala, o regular, no se puede mejorar en ese momento. El olfato te dice cuándo las has terminado, en el sentido de que has llegado a tu límite. Y en ese momento yo creo que hay que dejarla, porque si no, no la acabarías nunca. Yo no he tenido jamás la tentación —cuando se han hecho ediciones nuevas— de cambiar cosas, y me sorprende mucho que haya gente que lo haga. Es que me parece que hay algo ahí profundamente deshonesto. No digo que lo que hagan otros sea deshonesto, sino que yo lo sentiría así. Porque, aquel que escribió esa obra no está ahí para defenderse. Entonces, estén bien o mal, las novelas están como las pude escribir en aquel momento, y así quedan. No tengo ninguna relación con ellas y, por lo tanto, no tengo relación con los personajes.

Los nombres de las figuras son recurrentes. El del espacio es siempre el mismo —explícito o no—. Tú mismo has afirmado que, en tu obra, «Madrid no es una referencia real, sino un territorio mítico». ¿Por qué caminos se llega desde un espacio concreto a un espacio abstracto? ¿Cómo se lleva a cabo la conversación de un ámbito en otro?

Quizá lo que ocurre es que Madrid permite eso, porque es una ciudad en gran medida inexistente. Yo siempre digo: si a ti se te ocurre escribir un artículo sobre Barcelona y dices que no existe, te la cargas, sin duda alguna. Mucho más sobre Bilbao. Ahora, de Madrid puedes decir auténticas barbaridades porque no hay una conciencia de ser madrileño, ser de Madrid es ser de ningún sitio. De manera que han sido, yo creo, el propio espacio y el sentimiento que los propios madrileños tienen de sí mismos los que me han permitido convertirlo en un espacio mítico. Si hubiera sido un sitio más encorsetado —digamos nacionalista, por entendernos—, seguramente habría sido imposible.

La bibliografía en torno a la literatura española actual te encuadra en el marco de la denominada «Generación del 68» ¿Cuáles serían los rasgos aglutinadores de los supuestos miembros de este grupo generacional?

Bueno, yo pienso que ésas son siempre clasificaciones académicas que, por otra parte, resultan inevitables porque hay que poner etiquetas a las cosas para nombrarlas. A mí siempre me han parecido un poco oportunista lo del 68, porque está unido a lo del mayo francés y todo esto, y por esas fechas, en España, estábamos en una situación que no se parecía en nada la de Francia. Siempre he pensado que por qué no redondeaban y decían «Generación del 70». Parece ser que en ese grupo de gente predomina la diferencia. Yo siempre he mantenido, de todos modos, que siendo cierto —y siendo bueno, además—, tiene que haber cosas en común porque somos gente que hemos tenido una misma experiencia histórica y una educación sentimental muy parecida. Tiene que haber cosas que nos unan más allá de las diferencias, pero quizá todavía no se puedan ver por falta de perspectiva.

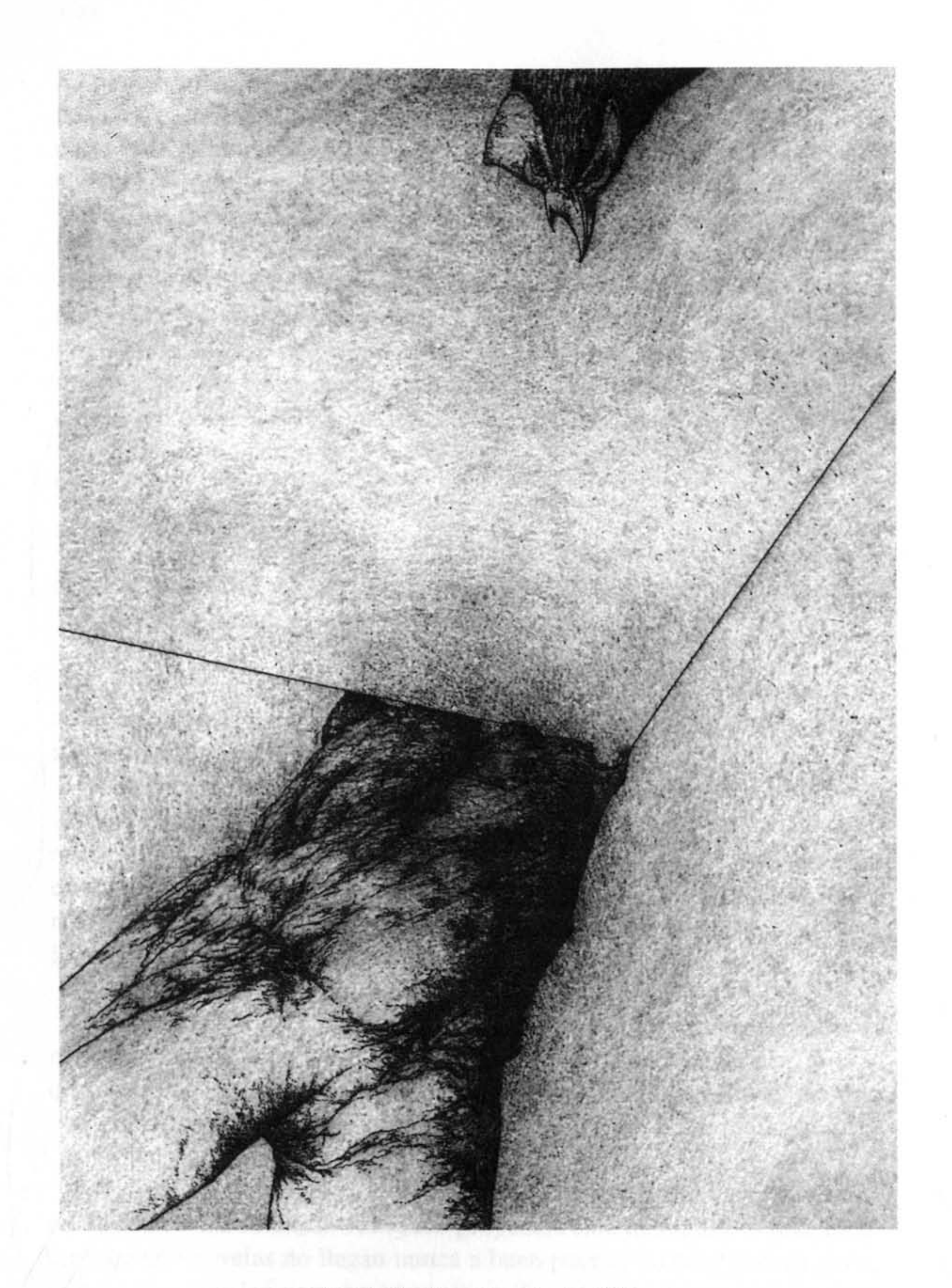
En 1994 publicas Ella imagina, *un monólogo llevado al teatro bajo la dirección de José Carlos Plaza, con Magüi Mira como protagonista. ¿Entra en tus planes el seguir escribiendo para la escena?*

Me gustaría, porque me gratificó mucho. Lo que pasa es que uno necesitaría varias vidas para hacer todo lo que quiere. Ahora tengo otros proyectos, pero no lo descarto. Tengo un par de cosas por ahí, apuntes. El artículo «Cuerpo y prótesis», yo creo que puede ser el germen de un monólogo sobre el cuerpo; eso, junto a otro relato publicado por Alfaguara en un volumen titulado *Cuentos de la isla del tesoro*. La preocupación por el cuerpo es un tema que me obsesiona y, si encontrara el modo de dar a estos materiales una forma que funcionara en escena, quizá haría algo para el teatro. Es un proyecto que tengo, no inmediato, pero en revisión.

Desde hace tiempo se escucha hablar de tus planes en relación con el cine, asociados a nombres como Fernando Colomo o Imanol Uribe. Se dijo que estabas preparando la versión cinematográfica de La soledad era esto *con este último director. ¿Qué hay de todo ello?*

Yo escribí un guión con Uribe. Pero Uribe lo pensó y va a hacer otra cosa, no va a hacer *La soledad*. Todos los proyectos cinematográficos relacionados con mis novelas no llegan nunca a buen puerto; yo creo que, en parte, porque mis novelas parecen muy cinematográficas a primera vista, pero son menos cinematográficas de lo que parecen cuando uno se pone a trabajar en el guión. De momento, no hay ningún proyecto en ese sentido.

BIBLIOTECA



A vista de pájaro, Aguafuerte, 1996

Narrativa portuguesa*

En una crónica sobre sí mismo que Lobo Antunes publicó en un periódico portugués, aparece una frase reveladora que ayuda a entender aquello que más sorprende cuando se inicia la lectura de *Manual de Inquisidores*: «Escondí la timidez bajo la provocación y la piedad bajo sarcasmos agresivos». En otras páginas periodísticas el autor se ha autodefinido como un hombre de indignaciones, de furias, de contradicciones. De hecho, a través de los sucesivos monólogos aparentemente inconexos que conforman la novela, el lector irá experimentando cada una de las circunstancias y las actuaciones humanas –o inhumanas– que pueden llegar a desesperar al autor portugués. Después de pasar por un proceso de asimilación y aceptación de la compleja trama argumental que presenta *Manual de Inquisidores*, el lector se sentirá atraído inexorablemente por la peculiar reconstrucción de una realidad social, política e histórica –la dramática conmoción que siguió a los hechos del 25 de abril de 1974 en Portugal– a partir de los relatos de diferentes personajes que coinciden en espacio y tiempo alrededor de una figura dominante, la del padre, que es, a su vez, el ministro predilecto de Salazar. Aceptará la propuesta de Lobo Antunes e intentará resolver un rompecabezas constituido por la suma de muchos testimonios, desmadejando la memoria de una diversidad de identidades, como si formase parte de un tribunal de justicia. El lector se sorprenderá a sí mismo inmerso en las exposiciones, sonriendo a causa de situaciones descarnadamente cómicas, rechazando actuaciones crueles y despóticas, sintiendo como se despierta la compasión ante las miserias de una circunstancia vital colectiva y anónima. El ritmo vertiginoso de la novela, tan próximo a la oralidad, no se detiene ni un momento, evolucionando de manera aparentemente desordenada, hasta llegar a este último relato, sin final, metáfora de soledad y desamparo, imagen postrera de una existencia.

La superposición de las voces de los diferentes personajes en ningún caso supone diálogo. Representa, por un lado, el aislamiento en que se encuentra el protagonista y, por otro, actúa como trama metafórica de las constantes referencias al

* *Antonio Lobo Antunes,* Manual de Inquisidores, *Madrid: Siruela, 1998. Libros del tiempo, 100. Traducción de Mario Merlino.*

Mia Couto, Tierra sonámbula, *Madrid: Alfaguara, 1998. Traducción de Eduardo Naval.*

pasado en el presente de la acción del relato. El tiempo será el nexo de unión de una serie de existencias solitarias obligadas a relacionarse. El tiempo es el recuerdo, la memoria, la mixtura de fragmentos que van reconstruyendo una cotidianidad basada en el contraste de los diferentes puntos de vista que se acumulan: las reacciones de los ricos frente a la de los pobres, el peso del pasado en el tiempo presente de los personajes, las diferentes actitudes ante los sucesos, la difícil frontera entre la felicidad y la infelicidad. El ejercicio magistral de Lobo Antunes es dotar de un profundo efecto poético a la simultaneidad de sentires e identidades sesgadas que poco a poco irán confeccionando un existir; lo llevará a cabo rechazando cualquier forma de sentimentalismo, desde el impudor y el desprecio, pero sin olvidar la ternura. A partir del sarcasmo seco y punzante consigue despertar en el lector sensaciones abstractas que tienen representación en los personajes –violencia, hipocresía, demencia, cobardía, mezquindad, nihilismo– y que responden a realidades concretas como la corrupción empresarial, la mentalidad del nuevo rico, la estulticia de los pueblerinos, la incultura de los militares, las frustraciones del amor y el afecto. Lobo Antunes va dirigiendo las reacciones del lector para, paulatinamente, ir confeccionando el gran tema que articula la obra, *el poder*; el poder de los hombres, el poder de la política, el poder de la escritura. El autor portugués gobierna a sus personajes y a sus lectores, los enreda en una maraña de realidades crudas y desgarradoras que causan abyección y rechazo. Convierte al que lee en el juez que escucha y juzga a partir de testimonios de identidades anónimas. Ahí es donde se manifiesta plenamente el alcance ético de la novela y se confirman las palabras de Lobo Antunes cuando afirma que el *sarcasmo* y la *provocación* son su vía expresiva de la *piedad*.

Otro relato que reflexiona sobre el tema de la búsqueda de la identidad es la primera obra que se traduce al castellano del escritor mozambiqueño, Mia Couto (*Tierra sonámbula*). El propio autor se presenta a sí mismo como un africano blanco de lengua portuguesa y, en esta definición, expresa el rasgo más característico de su escritura y cultura africanas: se considera *un ser de frontera* delimitado por el mestizaje y el intercambio. Mia Couto es un escritor posterior al gran tema de la literatura africana –la independencia– y su prosa y poesía están dedicadas a mostrar la diversidad, el cruce de culturas, que representa Mozambique, creando un discurso que quizás se aleja del patrón africano pero que consigue comunicar la gran pluralidad de realidades que representa África. Mozambique es un país de unos dieciséis millones

de habitantes en el que la mayoría de la población conoce más de una de las treinta y tres lenguas que se hablan. Además del portugués, que es lengua oficial aunque usada exclusivamente por un 25% de la población, existen ocho lenguas nacionales más con sus variantes y dialectos. Este dato ayuda a entender esta idea de mezcla que Mia Couto tiene de sí mismo y de su identidad cultural y, al mismo tiempo, facilita el acercamiento a un texto que sorprende principalmente por su libertad gramatical y morfosintáctica y por la espontaneidad de un léxico mucho más próximo a la oralidad que a la escritura. Conscientemente, el autor se esmera en resaltar esta peculiar característica del portugués africano y aquí es donde hay que decir que la traducción castellana dista de estar al nivel del alto valor literario y lingüístico del texto original. Desde la conciencia del grado de dificultad y entendiendo las singulares circunstancias de Mozambique, la versión, entre otros aspectos, no consigue comunicar la vitalidad expresiva de Mia Couto ni encontrar el tono en castellano equivalente al ámbito de la oralidad en el que se sitúa el autor africano.

Tierra sonámbula es un viaje hacia un encuentro, es un recorrido impreciso por un espacio geográfico en el que se mezclan la realidad y la ficción, el presente y el pasado, la vida y la muerte. La novela de Mia Couto es un relato compuesto de múltiples relatos, al estilo de los contadores de historias africanos que el autor escuchaba en su infancia, dotada de una gran fuerza lírica y una suave ironía. Desde lo que parece ternura e ingenuidad no evita mostrar la realidad desgarradora de un país donde el hombre demuestra ser capaz de adaptarse a las situaciones más extremas y vive acostumbrado a la convivencia íntima con la muerte. Alguien que camina hacia ninguna parte, que no pertenece a ningún lugar y que no tiene más que los sueños y los relatos escuchados como únicos elementos para confirmar la propia existencia, es la metáfora de África que desprende *Tierra sonámbula* en su recorrido de búsqueda de una identidad y un pasado ignorados.

Isabel Soler

La máscara y el rostro*

Después de más de cuatro años desde que estalló el movimiento armado del EZLN en el estado mexicano de Chiapas, han sido múltiples los trabajos que han aparecido teniendo como protagonista alguna parte del conflicto chiapaneco. En general, muchos de ellos han intentado subirse al carro de la atención que indudablemente el conflicto, especialmente su líder, ha despertado entre la opinión pública mexicana e internacional. El vértigo propio de la noticia periodística, las prisas por ser el primero en aportar una explicación, unido a algunos de los fenómenos y características del movimiento zapatista y de su portavoz que De la Grange y Rico analizan en su libro, han hecho que en numerosas ocasiones muchas de estas obras muden sus supuestos argumentos explicativos por apologías, más o menos veladas, del Subcomandante Marcos. Más raras eran las referencias al resto de los líderes que acompañan a Marcos en el viaje de su *Realidad* –una de las principales zonas de control zapatista– a la otra realidad, compartida por más de noventa millones de mexicanos; o las alusiones realizadas a las comunidades implicadas fuera de aquellas que las otorgan el papel de huestes idealizadas, casi sin rasgos humanos o sociales, y englobadas bajo un denominador común de indígenas.

En esta ocasión, desde el primer momento las posibilidades que los autores dejan al lector para dudar de la temática del trabajo o de las líneas por las que éste transcurrirá son pocas. De la Grange y Rico, ambos con experiencia en la brecha informativa, eligen uno de los vectores posibles y con garantía de audiencia para introducirnos en el complicado escenario chiapaneco. Con esta elección, el prisma de la observación se reduce, fundamentalmente, al conflicto armado protagonizado por el EZLN y dirigido –casi sin lugar a dudas tras la lectura de la obra– por el Subcomandante Marcos o Rafael Guillén. Esta elección sirve bien a los intereses de los autores aunque, con ello, se discriminen parte de las facetas que se esconden en las profundidades de la Selva Lacandona y en sus alrededores y que superan la fecha del primero de enero de 1994. Una mayor atención a esta multiplicidad de procesos hubiera contestado a una de las preguntas que los autores se

* *Bertrand De la Grange y Maite Rico,* Subcomandante Marcos: La genial impostura, *El País-Aguilar, Madrid, 1988, 472 pp.*

hacen y que cualquier lector espera resolver al final de la obra ¿Por qué la rebelión había tenido lugar en Chiapas antes que en los estados de Guerrero y Oaxaca, que tienen una larga tradición de lucha y donde las condiciones de la población indígena son igualmente dramáticas, si no más? El resultado final se tiene que acumular en el debe de los corresponsales de *El País* y *Le Monde*.

Los capítulos giran alrededor de la figura de un Rafael Guillén, –nombre verdadero del Subcomandante Marcos–, que a lo largo de libro va ocultando-mostrando, según donde nos situemos mentalmente, la nitidez de sus rasgos humanos detrás-delante de una capucha negra. De igual forma, De la Grange y Rico documentan la acentuación de elementos tempranos en su personalidad que saltarán al ciberespacio después de la sublevación zapatista. En ambos procesos, los autores evidencian los escalones por los que Rafael Guillén transita hasta llegar a ser el Subcomandante Marcos. Poco o nada tiene que ver la *genial impostura* con la imagen proyectada por el mismo *Sub*, más cercana a un Che Guevara postmoderno –con el que los autores no dejan de compararle– comprometido con sus hermanos indígenas, adalid contra el neoliberalismo y terror de las injusticias en sus múltiples formas, que a un hombre con filias y fobias, alejado del mito, pero deseoso de incorporarse al panteón de los revolucionarios internacionales. Los trechos del sendero por el que camina Rafael están lleno de lugares comunes en los movimientos guerrilleros, traiciones, ajuste de cuentas, estrategias, dificultades en el reclutamiento y, sobre todo, una profunda ortodoxia ideológica marxista propia de unos tiempos en los que el Muro de Berlín todavía no había caído. En un proceso de deconstrucción en el que los autores no escatiman críticas al conjunto del sistema y de los actores políticos mexicanos, incluida la intelectualidad, el Subcomandante Marcos de De la Grange y Rico abandona los lugares de la *cuasi* mitología y se adentra en el terreno más humano de la política, algo que agredecerán aquellos que busquen explicaciones y no dogmas de fe en el actual fenómeno chiapaneco. Menos afortunadas son las impresiones que los lectores se llevarán de la visión de conjunto del sistema político al que los autores prefieren aplicar la peculiaridad en vez de ensayar explicaciones sustentadas en las diferencias que existen en las culturas y prácticas políticas de un país y de otro. Rastrear en ellas, aclararía más las razones del movimiento insurgente y lo que es más importante, sus consecuencias.

A pesar de ello, se reconoce un rasgo de genialidad en el fingimiento o engaño, que al fin y al cabo es lo que significa impostura, desarrollado por Marcos. Una genialidad

que incluso llegó a sorprender a la propia Iglesia católica, con muchos más años de experiencia sobre el terreno, y con la que se dieron y dan relaciones complementarias, conscientes ambos, Marcos e Iglesia, de disputarse una misma audiencia, como lo muestra el trabajo de los autores.

Pero la genialidad, mezclada con alguna dosis de decepción y desencanto, hace su entrada en la última parte de la obra. Allí es cuando la impostura resulta más genial y se cargan las tintas sobre las capacidades de Marcos y se olvidan las razones que explican que se sienta la misma fascinación por el líder en Australia y en Noruega. Desde las profundidades de un vergel selvático, frontera entre la civilización y la naturaleza, la multiplicidad de los códigos lingüísticos manejados por Marcos apelan a los conflictos provocados por los ideales de la modernización y del desarrollismo. Por un tiempo limitado, algo fundamental para entender el éxito, la naturaleza invade la ciudad de la mano de una ambigüedad –es blanco y vive con los indígenas, es culto y vive alejado de los centros culturales, lleva armas y habla de paz, entre otros muchos binomios– que explica los acontecimientos en códigos binarios, fácilmente comprensibles. Sus palabras, sus gestos e incluso su estética, potencian estereotipos que permiten la comunicación entre elementos dispares. En frases como la de *Todos somos Marcos* entramos todos. En este caso, la impostura se centra en que en ese *Todos* no se acepta la diversidad como muestran las presiones y persecuciones a las que son sometidas las comunidades no zapatistas por parte de los integrantes del EZLN y que son recogidas por los autores al final de la obra. En su intención de desenmascarar al Sub, De la Grange y Rico también desenmascaran a las comunidades indígenas y las quitan esa concepción virginal, habitual en las obras hasta la aparición de la *genial impostura*, acercándolas al territorio de lo humano. Paradójicamente, los autores han confeccionado un discurso alternativo a una *Realidad* que nació reclamando para sí esa característica frente al desgastado discurso oficial. En ese proceso, los principales actores se quitan la máscara por un momento, esperemos que sirva para que algunos abandonen los dogmatismos que dominan en las discusiones sobre Chiapas.

Pedro Carreras López

El caracol y el *greco* *

Figura en la portada del libro de Tusquets que aquí reseñamos una fotografía, realizada por el propio autor, en la que el fluctuante Cristo del *Entierro del Conde de Orgaz* parece mirar a un caracol que se le posa encima del hombro derecho (en realidad el izquierdo: no sé por qué aparece –igual que en páginas interiores– reproducido al revés). «¿Te has dado cuenta –le preguntó una vez Dalí a Óscar Tusquets– de que los caracoles son como el Greco?» (quien sienta curiosidad acerca del por qué de tan valiente comparación lo tiene detallado en la primera página del libro); a partir de esta pregunta se entiende la llamativa portada y lo que viene detrás.

Unir un caracol y un *greco* es, desde luego, algo tan surrealista que sólo podía venir de Dalí; en realidad siempre es surrealista, y poético, unir sin intermediarios –¡pegar!– dos cosas que nunca antes habían estado juntas: ése es, por cierto, el rayo prodigioso de la metáfora –la eliminación tajante del «como» de la comparación–, el tropo en que, parece ser, reside la poesía. Algo así entiendo yo que subyace –más allá del «comparable» del título– en este libro.

En *Todo es comparable* reúne Tusquets (el inquieto, complejo, siempre polifacético Tusquets: arquitecto, diseñador, pintor y fotógrafo, pensador, escritor...) una buena colección de artículos que de un modo u otro rondan la arquitectura, pero parecen escritos para los que no son arquitectos; y lo hace con prosa sencilla y directa, cargada de buen humor, estupenda, que obliga al lector –tal fue mi caso– a leer el libro de un tirón.

¿Lo más invariante en esta varia colección de escritos? A mi parece, sin duda, el *sentido común*. Con sentido común –al que tanto cuadra ese uso llano y expresivo del lenguaje– se adentra Tusquets por campos que no por cotidianos dejan de asombrarnos cuando los examina su mirada incisiva, cargada de razón.

¿Cómo no estar de acuerdo con Tusquets –aunque en muchos casos no hubiéramos reparado en ello– en todo lo que dice? Y dice bastante: sobre los museos como casa de placer (estupenda diatriba contra los museos de exaltación nacional); sobre los fetichismos por los «originales» artísticos; sobre el color y la luz (donde analiza estos *materiales de construcción* tan determinantes

* *Óscar Tusquets Blanca,* Todo es comparable. *Barcelona, Anagrama, 1998, 223 págs.*

de lo arquitectónico); sobre ese estupendo invento –en peligro de extinción– que es la escalera: ya era hora de que alguien se ocupara –aunque sea en responso– de las escaleras, que tan memorables espacios han construido en la lección de la historia); sobre la conflictiva relación cliente-arquitecto; sobre «esos feos chorreones» (titula así el artículo) en las paredes del museo de su amigo Siza en Santiago de Compostela...

¿Cómo –ya digo– no sentirse de acuerdo con la lógica aplastante de Tusquets? Incluso cuando, en «No podía ser horizontal», se enfrenta a todo lo que se ha escrito y dicho acerca de las famosas «correcciones visuales» del Partenón y se atreve a proponer una nueva y personal explicación (en la que la lluvia, una vez más, muestra su poder a la hora de formar arquitectura)...; no voy a comprometerme yo avalando como verdadera la tesis del autor, pero tampoco diré que le falta sentido común, en cualquier caso, se puede aportar lo que dice Tusquets que dijo un sabio: «entre dos teorías que explican con igual propiedad un fenómeno, la más corta es la más cierta».

A propósito del Partenón, y por mostrar algún pero a mi entusiasta adhesión a las ideas del autor (excepción hecha de la fascinación que confiesa –en alguno de los artículos– por el espectáculo deportivo, con la que yo –sintiéndolo mucho– no comulgo), sólo alcanzaría a deslizar una disquisición: cuando, en «El fetichismo de la obra original», se lamenta del reducido horario de visita a la Acrópolis de Atenas y dice que ya es imposible contemplar el Partenón «con la dulce luz del atardecer iluminando su fachada principal, la de poniente»...; en fin, lo traigo a colación no ya porque la fachada principal del Partenón sea la opuesta sino porque al leerlo –tratando acerca del sentido de la obra original– no pude evitar acordarme de cómo explicaba Luis Moya que al Partenón había que llegar por la mañana, como lo hacía *ab origine* la procesión de las Panateneas que, desde el obligado y magnífico punto de vista de los Propileos, encuadraba primero la fachada posterior –la de poniente– y, en uno de los más emocionantes itinerarios arquitectónicos que haya conocido la historia, recorría la *sombra* de la fachada norte hasta llegar al deslumbramiento de la esquina, previo al giro y aparición de la fachada principal encendida, con los rayos del amanecer penetrando los intercolumnios y la descomunal puerta tras la que aparecía la estatua prodigiosa de Atenea... Perdóneseme la digresión.

Hay que añadir a la fruición con que se lee el libro el goce por lo esmerado de su edición, que incorpora láminas con impecables y muy oportunas fotografías (el criterio de referirlas al texto mediante notas al margen permite con igual comodi-

dad ir de lo escrito a la imagen –tan importante en este caso– que de ésta hacia aquél).

Cuando se llega al colofón de este libro (una curiosa *instantánea* en la campiña de Cambridge: ¡qué reconfortante el escuchar hablar de la generosa paciencia del jardinero, ahora que los ayuntamientos nos ponen en macetas los árboles!...), cuando se llega a ese colofón –decía– uno no puede contradecir al autor y defender que no es verdad que todo tenga que ver con todo, que no es cierto que la más insignificante acción pueda repercutir en las esferas más insospechables, que no es creíble que desde la física de lo mínimo se descubra la astronomía de lo máximo... Y no sólo porque Tusquets, en la declaración de intenciones que exordia su texto, nos prevenga de que uno de los lugares comunes que más pueden llegar a irritarle es el de afirmar que dos conceptos, dos hechos, dos cosas cualesquiera, no tienen nada que ver entre sí...; ¿cómo no convenir con él en que el acto creador, precisamente, es el que alcanza la abstracción de ligar dos fenómenos en apariencia inconexos?, ¿cómo renegar de la libertad de imaginar una «afinidad oculta»?: ¡todo –sí, reconozcámoslo– se puede comparar! El libro que aquí reseñamos, con ese título intrépido y militante, conlleva una estupenda lección; en su portada –decíamos– un caracol, indolente y como ajeno a todo, proyecta su sombra de helicoide y millones de años sobre una de las obras maestras de la Humanidad...

El caracol y el *greco*: «Así de entretenido resultaba comer *cargols a la llauna* en el Durán de Figueres con Salvador Dalí» –dice Tusquets, al comienzo de su libro, rememorando la surreal explicación a tan desafiante paralelo–; así de entretenido, de jugoso y de altamente recomendable –decimos ahora nosotros– es degustar en unas horas (ya verán que sin interrupción) este suculento librito.

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

Los libros en Europa

Guía del usuario de arte actual, *Rocío de la Villa. Tecnos, Madrid, 1998.*

Rocío de la Villa, profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, pretende en su primer libro orientarnos de forma múltiple. En su guía encontramos un bien distribuido y actualizado directorio con más de tres mil entradas del que la persona interesada, concebida como «usuaria» activa y no como pasiva «contempladora», podrá servirse según sus conveniencias. Pero si lo desea dejará que el texto propiamente dicho de la autora le oriente conceptualmente en el complejo mundo del arte de hoy. No respecto a los artistas, estilos u obras, sino más bien por lo que concierne al proceso de gestación, distribución y recepción de lo artístico.

Lo que impide que este libro-guía se transforme en su instrumento aséptico es el hilo teórico que lo convierte en un ensayo. La aproximación de De la Villa al mundo del arte invita a abrir los ojos ante su devenir evitando la ingenuidad. Si el arte es de este mundo, para entender sus rumbos habrá de considerarse no sólo sus valores estéticos sino también su peculiar papel en el complejo entramado de lo económico, lo ideológico y lo sociopolítico, y su creciente vinculación a la industria del entretenimiento y del ocio: vinculado a la adquisición de cultura pero también a las luchas por el poder y el prestigio entre particulares, grupos e incluso Estados; pieza indispensable en la educación y en el cultivo de lo espiritual pero próximo con frecuencia a los bajos fondos del comercio ilícito o al expolio. En definitiva, doble dimensión del arte y en general de los bienes culturales: valor espiritual y material, de desarrollo personal y de mero consumo, gestándose en las mentes y en los talleres de los artistas tanto como en las instituciones públicas y privadas a ellos conexas: crítica, galerías, museos, etc.

Ahora bien, recaeríamos en el idealismo censurado por la autora si opusiéramos lo espiritual y lo material. Para bien o para mal, lo económico constituye un factor esencial sin el que la creación artística vería altamente mermadas sus potencialidades. Sólo, por ejemplo, será posible la conservación del patrimonio si los bienes culturales se hacen también rentables. Objetos no tanto de contemplación desinteresada como de uso; fuentes de recursos financieros a través, verbigracia, del cultoturismo o de la revitalización

urbana. Queda pendiente la discusión de si la conexión entre ambas esferas puede o debe ser orientada o no desde criterios extraeconómicos. En singular *Aufhebung* la autora en algún momento parece proponer la superación de los valores mercantiles y los espirituales por parte de los democráticos. Pero ¿llevan necesariamente los primeros a los últimos?

Rafael García Alonso

Madrugada (Crónica de espejos), *Salvador Compán, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1996, 203 pp.*

Salvador Compán nos ofrece con *Madrugada* –que obtuvo el II «Premio de Novela Gabriel y Galán», otorgado por la Junta de Extremadura– un relato cargado de madurez tanto en su formulación como en su contenido. La obra se incardina dentro del género de la novela negra, en la que las pasiones, las revelaciones premonitorias y el juego temporal desempeñan un papel decisivo en el irrefrenable deseo de venganza que se desencadena en la conciencia de Ernesto Belalcázar, policía jubilado que achaca la muerte de su hijo Juan a la funesta influencia de su novia Julia, seductora muchacha que aparenta repartir sus lascivos favores entre el joven fallecido y su amigo Lucas, provocando el trágico enfrentamiento entre ambos y el sorprendente final de la novela.

La arquitectura novelística está perfectamente planificada. Empleando el decurso temporal como elemento constructivo, el autor teje en torno a los dos protagonistas-narradores (Ernesto Belalcázar y Lucas Oxamendi) sendas historias personales que, hasta su trágica confluencia final, se van desarrollando paralelamente con un ritmo distinto y en dos planos complementarios: el del tiempo real de lo que sucede en el relato y el del tiempo evocado por los personajes en sus recuerdos personales. El tiempo real, formulado en presente y en primera persona, está muy constreñido: lo que le ocurre a Ernesto abarca una semana, la que va desde la tarde del Viernes de Dolores en Santander hasta la madrugada del Viernes Santo en Sevilla; lo que le sucede a Lucas no se extiende más allá de un impreciso y leve lapso temporal en la misma madrugada de Viernes Santo. Sin embargo, el tiempo implícito en las historias que, sobre sí mismos, evocan estos personajes a través de sus rememoraciones autobiográficas, es bastante más amplio, ofreciendo así al lector el conocimiento de los hechos que conducen a la desoladora conclusión de la trama novelística.

Un lenguaje cuajado de resonancias líricas –Salvador Compán tam-

bién es poeta–, que a veces se carga de expresiones duras y rotundas, redondea y pone la piedra angular a este relato, inteligentemente conducido por la diestra mano de un autor que sabe contar con soltura, manejando de manera experta la intriga, las pasiones internas de los personajes y el desarrollo de la acción novelesca.

Antonio Castro Díaz

La más fingida ocasión y Quijotes encontrados, *Santiago Martín Bermúdez, Alcalá de Henares, Teatro Independiente Alcalaíno, 1998, 140 pp.*

En la historia del teatro español más reciente, son varios los dramaturgos que se han sentido tentados por revivir la figura de nuestro genial creador Miguel de Cervantes, por recrear sus obras o por dotar de vida propia a sus caricaturas; éste ha sido el caso de Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Domingo Miras, José Sanchis Sinisterra y un larguísimo etcétera que tiene su último eslabón en *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados* de Santiago Martín Bermúdez.

Ya desde el mismo título se nos advierte de lo que será la esencia de *La más fingida ocasión*: una fusión de los mundos quijotescos de Cervantes y Avellaneda, y de los recursos y técnicas de la Comedia Nueva definida por Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias*, Santiago Martín presenta en *La más fingida ocasión* una metaficción, un juego de espejos, en el que la realidad se caracteriza por una ambigüedad muy del gusto cervantino, y donde asistimos a la confrontación entre el Quijote de Cervantes y el de Avellaneda, pero también presenciamos el enfrentamiento de dos modos de entender la vida: uno, el cervantino, regido por la tolerancia, el humanismo y la cultura, y el otro, encarnado en el protagonista de Avellaneda, movido por los convencionalismos, la mediocridad y el reaccionarismo. Y como telón de fondo de todo ello la España aterrorizada por la Inquisición y cercada por las guerras, la superstición, el hambre y la incultura. Esta trama principal que, como es habitual en la dramaturgia de Santiago Martín, sólo se sugiere, sin explotarla hasta sus límites extremos, viene arropada por unas previsibles tramas secundarias que imitan la estructuración de la Comedia Nueva.

En ese anhelo de unir a Cervantes y Lope, Santiago Martín concibe su obra en un corral de comedias, con sus diferentes niveles perfectamente delimitados. Además, como era habitual en la vida teatral del siglo XVII, la representación del núcleo central de la obra está precedida de

una loa en la que el director de la compañía, aquí el mesonero, explica lo que va a ocurrir; y termina con una mojiganga festiva en la que se invita a todos a participar y donde los personajes pierden su grandeza para adoptar tonos carnavalescos y lúdicos. Sin embargo, aunque el dramaturgo se muestra perfecto conocedor de los recursos de la Comedia Nueva, los personajes que protagonizan tanto la trama principal como las peripecias amorosas, son personajes de carne y hueso, más parecidos a las criaturas del teatro cervantino, y más concretamente a los *La entrenida*, que a los estereotipos con frecuencia inventados por Lope de Vega.

El lenguaje de que se sirve Santiago Martín imita, con las limitaciones que requiere nuestra literatura actual, el universo cervantino, para lo que se ha ayudado de numerosos casos de intertextualidad (*El Quijote* de Cervantes, *El Quijote* de Avellaneda, el *Espejo de príncipes y de caballeros* de Ortúñez de Cahora, el *Romancero, D. Juan Tenorio*, y las novelas de caballería) que contribuyen a dar un cierto regusto de época a esta recreación emprendida con gran acierto por Santiago Martín, recreación que, tanto por motivos temáticos como formales y estructurales, convierte a *La más fingida ocasión y de Quijotes encontrados*, no sólo en lo que debe ser, la base de una representación, sino también una obligada lectura para aquellos aficionados y conocedores de nuestro Siglo de Oro.

Cristina Santolaria

Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, *AA.VV., Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchatel, 1997.*

Los encuentros académicos casi nunca son indicios fiables de nada, incluso a veces propician disparates mayúsculos de apreciación. Pero sólo a veces. Porque otras se acierta en convocar una reunión de especialistas y salen hermosos libros clandestinos (pero necesarios) como el que comento ahora. El volumen reúne las ponencias leídas en Neuchatel en 1997 por nueve especialistas en literatura española contemporánea convocados por la profesora, y editora del volumen, Irene Andrés-Suárez.

La crítica sobre Muñoz Molina es ya numerosa pero este libro reúne dos o tres textos esenciales sobre su obra. Destaco en primer lugar la síntesis interpretativa de la humanidad literaria del autor, firmada por José-Carlos Mainer. Es el mejor ensayo del libro y sirve como lección básica sobre los tempranos logros del escritor pero también sobre lo que constituyen las raíces éticas e ideológicas de una literatura muy segura de ser literatura, nada panfletaria pero pro-

fundamente asistida de razones éticas y políticas, de historia. En suerte le sigue el lugar en que mejor se pueden constatar de manera directa las deudas formativas y las predilecciones intelectuales del escritor. Fernando Valls propone un recorrido minucioso y reivindicativo de esa faceta mayor de algunos escritores de hoy, el articulismo literario, que en el caso de Muñoz Molina resulta insoslayable. Santos Sanz Villanueva justifica (innecesariamente) la reunión de las reseñas que ha dedicado a cada título del escritor y resultan una buena muestra de la sagacidad del crítico de diario, el que escribe necesariamente deprisa y además acierta. A aspectos más delimitados de la narrativa de Muñoz Molina, o a títulos concretos, dedican sus trabajos Irene Andrés-Suárez, Gonzalo Navajas, Ivette Sánchez, Geneviève Champeau, Marco Kunz, Georges Tyras y Antonio Lara. Cierra el volumen la más completa bibliografía de y sobre Antonio Muñoz Molina hasta 1997.

Jordi Gracia

La era del capital 1848-1875, *Eric Hobsbawn, traducción de A. García Fluxá y Carlos Caranci, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1998, 358 pp.*

Como parte de una serie que engloba la historia de los dos más recientes siglos (*La era de la revolución, La era del imperio, Historia del siglo XX*), esta entrega podría denominarse como era postrevolucionaria o individualista, pues la enmarcan la época de las revoluciones y la paralela, del nuevo colectivismo imperialista que eclosiona hacia 1870 y culmina, trágicamente, con la guerra de 1914.

Las barricadas de 1848 significaron la última y frustrada puesta en escena de una revolución. Hubo intentos de repetirla y doctrinas políticas que la solventaron, pero los hechos se encargaron de archivarla y el mundo capitalista (o el mundo integrado por el capitalismo comercial y financiero) se dedicó a desarrollarse vertiginosamente. Alteraciones demográficas, migraciones, urbanización, concentración empresarial, ensanchamiento de las clases medias, organización y dignificación del proletariado, cambios urbanísticos estructurales, son algunos de los índices del proceso, al cual se añaden fenómenos intelectuales que lo caracterizan, como las filosofías progresistas de la historia, el arte realista, la literatura como imagen del mundo social.

Pero, como bien señala el autor, algunos indicadores contrarios comenzaron a socavar la monolítica confianza de la burguesía emprendedora en su armonía con el mundo y su potencia de despliegue. El más grave fue el enfrentamiento competitivo de las grandes potencias

industriales (ingleses, alemanes y norteamericanos) por el control de mercados y materias primas. Liberalismo e individualismo empezaron a tambalearse y las ciencias y las artes dieron sus señales de perplejidad antes de tiempo.

Lo apretado del volumen obliga a Hobsbawn a sintetizar y él lo hace con sentido de la selección documental y velocidad de relato. La materia le es conocida de sobra y, aunque a veces sus juicios de sesgo sociologista son excesivamente perfilados, el conjunto es provechoso de leer. Más allá de sus humanas limitaciones, la autocrítica –tan humana como infrecuente, también– asoma en reflexiones como la siguiente y jugosa: «La historia no tiene en cuenta el interés de los historiadores, aunque algunos no siempre son conscientes de ello».

El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad, *Lynda Nead, traducción de Carmen González Martín, Tecnos, Madrid, 1998, 188 pp.*

El tema que anticipa el título de este libro es enfocado por la autora (que profesa en el Birkbeck College de Londres) desde una perspectiva duramente feminista. Cabría preguntarse por la utilidad de este presupuesto metodológico pero, más allá de él, mejor suerte corre evaluar sus resultados.

Nead considera –a mi modo de ver erróneamente– que hay un cuerpo femenino «natural» que ha sido conformado según pautas de dominio y sumisión por la cultura patriarcal. En rigor, no hay cuerpo femenino ni masculino «naturales», sino construcciones simbólicas, a menudo en clave de ideal o de caricatura. En tal caso, la cultura, si somete (que lo hace tanto como libera de las servidumbres naturales propiamente dichas) lo hace por igual a ambos sexos.

Algo parecido puede razonarse sobre los límites que Nead intenta fijar entre desnudo, obscenidad y pornografía. Cualquier figura puede ser pornográfica, porque nadie sabe qué resulta excitante para tal o cual espectador. Se regulariza la excitación por la estadística y así resulta un modelo antropológico dominante de objeto excitador. La obscenidad es de orden moral y jurídico, y marca el límite pudoroso entre lo exhibible y lo ocultable. La pregunta constante es la que Nead no se plantea: ¿se puede ver todo lo que se puede mostrar? ¿Está completamente desnudo un cuerpo desnudo? ¿En qué medida la piel muestra y enmascara, es densa o profunda, o sea abismal?

Picante y dogmático, este texto, por seguir con las figuras del mirón y el mirado (en este caso, mejor: la mirada) exhibe las limitaciones del dogmatismo que señorea en ciertas zonas del feminismo actual y que

trata de invertir el temor y la reticencia ante el otro sexo, tradicionalmente adjudicado a los varones, y ahora en plena dialéctica feminista de pureza/polución.

Mirar y hacerse mirar. La moda en las sociedades modernas, *Ana Martínez Barreiro, prólogo de Enrique Gil Calvo, Tecnos, Madrid, 1998, 244 pp.*

La moda y la modernidad (la homofonía es evidente) van de la mano, al menos desde el Cuatrocientos. Reflexiones de todo tipo han seguido a la pareja. Ya es hora de poner límites al estado de la cuestión y es lo que hace la autora de este libro, repasando la frondosa bibliografía que han construido sociólogos, ensayistas e historiadores.

El concepto de moda, sus funciones, la relación entre modas y clases sociales, la industrialización de la moda, el factor político en la moda (su influencia en el cambio social), la lectura psicoanalítica del vestido y el desnudo, la semiótica estructural de la moda, van constituyendo un itinerario que desemboca en este fin de milenio. Ecléctico, nuestro tiempo mezcla las categorías que se diferenciaron en otras épocas: lo masculino y lo femenino, el estilo dominante, lo nuevo y lo viejo, etc.

Aparte de un didáctico resumen de opiniones y teorías, la autora analiza algunas estadísticas sobre el consumo de la moda en España, señalando las tendencias de los gustos dentro de la oferta según edad, sexo y estado civil. Así es factible configurar el vestuario dominante y el término medio vestimentiario de los españoles de hoy, con ventaja en variedad y cantidad para las mujeres, como viene siendo regular desde hace siglos.

La moda puede considerarse un capítulo menor de la sociología y una viñeta pintoresca de la historia. Sin embargo, el hecho de cubrir el cuerpo, de descubrirlo, de protegerlo, de señalarlo, de distinguirlo o disimularlo, es uno de los eventos básicos de la cultura y, a su través, es posible razonar un sistema de normas, una ética de la vida cotidiana, que suele ser la vida a secas.

La cocina de Palacio 1561-1931, *María del Carmen Simón Palmer, Castalia, Madrid, 1998, 185 pp.*

Comer, en sentido contemporáneo de la palabra, hasta comienzos del siglo XX, sólo ha comido una ínfima minoría de la humanidad. Las hambrunas de nuestros antepasados dejan pálida a cualquier guerra. A fines del siglo XVII, una sequía produjo en Francia un millón de muertos. Y suma y sigue.

Por eso resulta curioso examinar los contenidos y formas de la comida de las aristocracias, destinadas a

conservar, por medio de la herencia genética, los valores nobles de la humanidad, la fortaleza necesaria para hacer la guerra y el bienestar que requiere la administración del Estado.

La autora, basándose en una minuciosa documentación, describe la organización de la cocina real en el condigno palacio madrileño, desde Felipe II hasta Alfonso XIII. Los maestros cocineros, normalmente extranjeros (franceses, por mejor decir), los proveedores, los bodegueros, el personal de mesa, desfilan con sus estrictos deberes y jerarquías. Del mismo modo nos enteramos de las etiquetas para los distintos condumios, las medidas higiénicas, las prevenciones contra envenenamientos, la composición de las vajillas, los instrumentos de cocina, los menús, los servicios de dulces y bebidas, los adornos florales y demás utillaje de mesa, sin olvidar floreros y manteles. Es sabido que la corte española fue de las más formalistas de Europa y regocija leer la cantidad de fórmulas que debían cumplirse para que un monarca pudiera probar los exquisitos bocados de su provisión.

Sin pretender mayores vuelos historiográficos, la autora describe y clasifica sus noticias, proveyéndonos, además, de un material ilustrativo suntuoso, con fotografías de lugares y reproducciones de grabados y de los suculentos bodegones al óleo donde la abundancia de alimento brillaba en medio de un mundo más o menos hambriento.

La herida patriótica. La cultura del nacionalismo vasco, *Mikel Azurmendi, Taurus, Madrid, 1998, 201 pp.*

El perfil del nacionalismo vasco y su carácter de ideología construida sobre una identidad artificiosa que se autodefine como natural, ha sido estudiado ya con holgura por ensayistas como Julio Caro Baroja y Jon Juaristi. Azurmendi matiza algunos de estos aspectos de la investigación encuadrándola en un marco histórico: la sociedad vasca se integró a la monarquía española y participó en sus principales y más características empresas, hasta que a comienzos del siglo XIX, la amenaza liberal al tradicionalismo promueve la creación del mito del hombre *baserritarra*, el campesino ignorante y sano que habla eusquera y se opone al corrompido y malamente cultivado hombre de la ciudad.

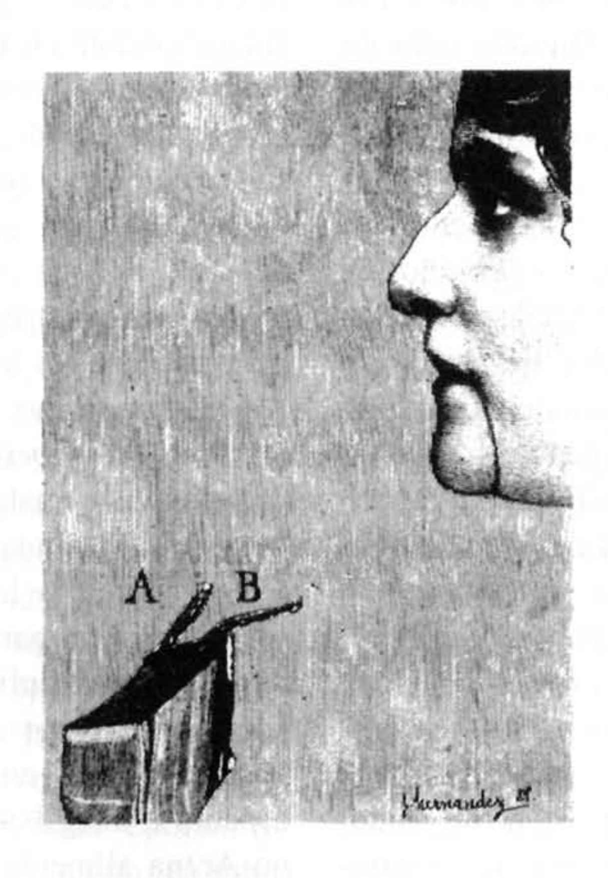
A partir de este hecho, las guerras carlistas sirven para poner en escena un supuesto enfrentamiento Euzkadi-España, que es, en rigor, una confrontación entre liberalismo español e integrismo carlista. Sabino Arana alimentará este dualismo con una buena dosis de ideas raciales, que, a su tiempo, la ETA exornará con planteamientos tercermundistas, diseñando un perfil del País

Vasco como territorio invadido por los españoles y sometido a un estatuto colonial. En medio, la guerra civil puso de manifiesto algo que suele olvidarse con astucia: la mayoría de los vascos y navarros fueron partidarios del bando franquista.

Así las cosas, Azurmendi percibe una encrucijada en que el nosotros vasco se entiende, desde el nacionalismo, como étnico y excluyente, ligado al destino de una lengua que sólo compulsivamente será la materna del país. La única salida razonable es una reforma de ese *nosotros*, vuelto abierto, plural y democrático. De otra manera, el problema vasco se enquista y repite sus sangrientos episodios de modo circular.

Aunque no se trate de un texto novedoso en sus planteamientos, la claridad de la exposición y la inteligente selección de noticias justifican la existencia de este libro dolido y lúcido.

Blas Matamoro



América en los libros

Cine o sardina, *Guillermo Cabrera Infante, Alfaguara, Madrid, 1997, 505 pp.*

En este espeso volumen, el actual Premio Cervantes viaja por toda una vida dedicada al cine, al margen de la ya invertida en la novela. Cine o sardina era la tesitura en que la madre del autor los sometía a él y a su hermano; evidentemente, escogían ir al cine en vez de degustar un pescado, extrañamente escaso en la isla.

La lista de personajes que tienen que ver con el cine, o a los que Cabrera compromete con él, resulta variada, rica, universal hasta lo enciclopédico. Así, desfilan en forzosa armonía Kafka, Guarner, William Holden, Cantinflas, Chaplin, Orson Welles, Laurence Olivier, Minelli, la Marilyn, Melanie Griffith, Sharon Stone, Groucho y hasta el mismo Almodóvar. De todos se cuentan sino anécdotas de sus vidas privadas que no tienen nada que envidiar a las peripecias guionísticas, por lo menos historias que, efectivamente, tuvieron lugar en el mundo y vida del cine. Cabrera imprime un ritmo totalmente visual al relato y hace que lo más pueril se transforme en una situación digna de figurar en la gran pantalla de sus páginas.

Cualquiera de los relatos podría servir de botón de muestra, pero la necesidad obliga a escoger al azar. No hay riesgo a equivocarse ni a ser injustos con el autor o con los personajes. Mae West sirve de embajadora en el día en que Cabrera se entera de su muerte y de cómo la prensa ligera y hasta sucia se enzarza en aventurar sobre su edad. Poco le importa a Cabrera y a nosotros también; lo que más, la impresión positiva y de eterna fascinación cuando conoció a la diva. La mulata rubia de Brooklyn, como la describe, no era una caricatura de sí misma, a pesar de la cirugía, los cosméticos y los brillantes. Por dentro seguía como cuando empezó, como cuando toda la vida, como después de la muerte, pues para eso estaba ahí Cabrera Infante, triste infante difunto, privándose de la sardina para seguir eternamente en el cine.

Café nostalgia, *Zoé Valdés, Planeta, Barcelona 1997, 361 pp.*

La protagonista de esta obra, escrita en primera persona, trata de huir de la fama. El éxito es una pesada cadena a la que trata de endulzar con una búsqueda dentro

de sí misma, como para no perder el norte que no es otra que una cubanidad amenazada. El exilio transforma de manera brutal al desterrado, quien no tiene más remedio que defenderse por medio del arraigo a la nueva tierra que le está dando la vida.

Pero en *Café nostalgia* Marcela trata no sólo de salvarse ella sola, sino en ser una especie de faro para todo el exilio cubano disperso en la inmensidad de París, y el mundo entero. De claros tintes autobiográficos la obra, ganadora del Premio Planeta en su última edición, narra las amarguras de la vida bajo la dictadura castrista, el cómo van saliendo familiares y amigos del país, hasta el definitivo día en que los padres de la protagonista hacen lo propio y ella se convierte en una apestada. Entonces las consignas, la educación y la mística del régimen se derrumban para la joven que empieza a tejer su propia identidad, trabajo que no acabará nunca, pues ya fuera de Cuba esa introspección continúa.

Sin proponerse una estructura rígida, *Café nostalgia* presenta una columna vertebral introducida por los cinco sentidos. Y no es que la autora describa minuciosamente en qué consisten el gusto, el tacto y los demás; sólo que a través de ellos, muy levemente, lleva la narración en una especie de laberinto un tanto garciamarquiano. Un viaje que, a pesar del señalado viso autobiográfico, lo es también de los personajes que en nada se parecen a la protagonista. Viaje en el que todos son pasajeros a lo largo del pasado y el presente, enfrentando sabiamente la realidad de los países de adopción y el drama del exilio. *Café nostalgia* no es una obra políticamente correcta en el sentido gratuito de la expresión artística española de las últimas décadas; es lo justamente anticastrista, sin ensañarse con nada ni nadie.

Contextos para Maqroll, *Álvaro Mutis, Igitur/Mito, Colcultura, Santafé de Bogotá, 1997, 170 pp.*

Aunque Maqroll el Gaviero no es un heterónimo de Mutis en el sentido pessoano del término, sí es fiel trasunto del autor o, mejor, del autor que vive dentro del mismo. Mutis se desdobla de forma magistral en un ejercicio esquizofrénico que le va bien con la imagen bancaria que proyecta. Si la obra en prosa de este autor colombiano está empapada de poesía, ya en ésta se advierten las mismas obsesiones que acabarían fraguando un personaje quijotesco, perteneciendo en exclusiva a la novela.

En *Contextos para Maqroll* Mutis trata como de «justificar» la creación del Gaviero, trayendo a

colación la obra de otros autores en las que el personaje es un heterónimo o viaja eternamente por la vida. Hay en todos ellos una preocupación por el destino, aunque sea el suyo el de un poderoso rey; como en el caso de Carlos I que tiene en sus manos miles de vidas ajenas a las que mandará a una muerte segura y no puede hacer nada para remediarlo, pues se lo prohibe su sino de monarca. Otros como Barnabooth, trasunto de Valéry Larbaud, quien guarda semejanzas con el propio Mutis, pues es un aristócrata peruano quien encarna al romántico hispanoamericano fascinado por Europa y, al mismo tiempo, no absorbido del todo por ella. Poesía inmensa y dura, como un sello que separa vida y muerte, es la Monny de Boully en *Acogida al capitán* donde los elementos se desafían mutuamente a cada instante, en una mezcla de triunfo y derrota, suicidio y resurrección, que enuncian las fuentes, o los compromisos, de toda la obra mutisiana.

Todos los textos de esta entrega fueron publicados a lo largo de varios años en periódicos y revistas. Gracias a la iniciativa de Santiago Mutis Durán, hijo del escritor, son ahora catalogados, si se me permite la mercantil figura, en un orden que indaga en esa alma oscura y brillante, atormentada y serena a la vez de Maqroll el Gaviero.

Antología poética, *Fernando Charry Lara, Igitur/Mito Colcultura, Santafé de Bogotá 1997, 131 pp.*

La demoledora, por sugerente, poesía de Charry Lara se vierte en esta cuidada edición de Colcultura; el ya legendario instituto para la difusión de la literatura colombiana, una isla amable en aquel castigado país. La lírica de Charry se extiende en un universo de temas difícil, afortunadamente, de catalogar. No hay una temática específica que preocupe al autor, queriendo captar el mundo poetizable en su totalidad. A fe que lo logra en una construcción anárquicamente organizada, donde nada falta ni sobra.

Charry Lara se reclama, o lo reclaman, de la escuela pura colombiana, marcada toda ella por el hierro silvano. Desde que José Asunción escribiera su célebre *Nocturno*, la poesía colombiana y parte de la hispánica no sabe vivir sin meterse en la creación que provoca la paz de la noche. Noche que no es precisamente la vulgar ausencia del día; no necesita el poeta de un nocturno de estas características que el cielo esté negro y con o sin estrellas. El nocturno puede desarrollarse a pleno día y con sol radiante. Es el tiempo elegido, el ritmo que hiela lo justo como para que el alma se encoja pero no muera del todo; es la bondad del desvelo, para que el sonámbulo se inmortalice en una tragedia que no va a terminar por más que

amanezca; son las rosas negras que siempre están presentes, exhalando un vaho de muerte y de vida eterna, un suicidio que es al mismo tiempo resurrección.

En esta *Antología*, que copa más de tres fecundas décadas, la poética de Charry Lara guarda una fidelidad consigo misma que no tiene por qué estar reñida con la evolución. El verso se renueva, pero vuelve a sus raíces, denunciando el primigenio compromiso del autor con el arte desde la misma adolescencia. Las obsesiones que habrán torturado a Charry durante toda su vida ya le señalaron en la lejana juventud y le acompañan como un ángel fiero, carcelero más que de la guarda, pero marcador de un paso estético que es todo un testamento.

Incluye el volumen una sentida y, por supuesto, interesante correspondencia entre el autor con Cernuda, Aleixandre y Salinas. Como se ve, no hay desperdicio. Que aprovechen estas páginas.

Desde Cuba con valor, *Varios autores, Editorial Pliegos, Madrid, 1997, 154 pp.*

Este pequeño libro sería de mucha ayuda a las dos lecturas que hay que hacer del caso cubano. El mensaje va dirigido al progresismo español; a ambos, al verdadero y al falso. La Revolución cubana ha sido una de las banderas de todo avance en materia de ideas, a medio camino entre la aspiración revolucionaria y el romanticismo. El hecho de que un pequeño país, capitaneado por un personaje carismático, se haya enfrentado a la más grande superpotencia que han visto los siglos, ha animado a ese sentimentalismo que se acaballa en la política, pero al que le falta un asentamiento verdaderamente ideológico. Cuba es y será materia de reflexión, punto de encuentro y enfrentamiento ahora y el día que Fidel Castro no esté.

En *Desde Cuba con valor* se aprecia lo que es vivir en la Isla día a día, una épica más emparentada con la miseria absoluta que con el fervor revolucionario. Las crónicas de todo esto, más la opresión política, asfixiante, que no se apreciaría ni en el más cruento franquismo, son recogidas por más de 17 autores. Son artículos de prensa aparecidos sobre todo en el *Nuevo Herald* de Miami y en los cuales no sólo se habla de política, sino más bien se trata de la ardua vida de Cuba; también hay cultura, folclore y temas varios de la Perla del Caribe, la que hace justamente 100 años se le cayó a la Corona española. Un libro desde la tragedia del exilio, la añoranza, el lógico vapuleo al régimen enemigo, pero sin un excesivo ensañamiento. Vale la pena leerlo. Invita a una amable reflexión.

Miguel Manrique

La noche en que Gardel lloró en mi alcoba, *Fernando Butazzoni, Planeta, Montevideo, 1996, 278 pp.*

En el Epílogo el autor «explica» el origen de este libro, la primera novela sobre El Zorzal Criollo, el Mago inmortal, El Maestro: «Gardel vino a visitarme, me contó sus historias, lloró en mi alcoba». Es decir, recrea en forma de ficción la carrera de Gardel, las historias, tal como si él mismo las hubiera contado y también su pena por tanto malentendido, mentiras que, de tanto de ser repetidas, se convirtieron en verdades.

El uruguayo Butazzoni, periodista y autor de otras cuatro novelas, sustenta aquí la tesis de los investigadores compatriotas sobre el origen uruguayo del cantor, nacido en Valle Edén, a veinte kilómetros de la capital departamental Tacuarembó. Se sirve muy bien de la forma novelesca para hacer creíble una serie de acontecimientos fantásticos que culminaron en el mito Gardel: su tiempo pasado en una prisión de Ushuaia, su cercanía al hampa, el balazo que casi lo acalló para siempre, la intervención del presidente argentino Alvear en su destino y la marcha siempre ascendente hacia la fama. Fue amigo de Chaplin y Chevalier, fue admirado por Pirandello, Benavente y Caruso, fue amante de Josephine Baker. Rodó películas en Buenos Aires, París y Nueva York; grabó unos 900 títulos e influyó en todos los cantante posteriores del tango.

El autor logra esa atmósfera mítica necesaria para un héroe popular, cuyo origen es discutido, que partiendo de la nada ha conquistado los escenarios más encumbrados del mundo y cuyo final sorpresivo, pero trágico, como si otra vez hubieran intervenido fuerzas superiores, se produjo en circunstancias no aclaradas. Un gran reportaje, una lectura en suspenso hasta la última página.

Tomás Stefanovics

La ciudad y el pilar de sal, y siete relatos de juventud, *Gore Vidal, traducción de Richard Guggenheim, Ed. Anaya y Mario Muchnick, Madrid, 1998, 302 pp.*

Hace medio siglo, cuando se publicó, *La ciudad y el pilar* resultó escandalosa y Vidal era un muchacho. Ninguno de estos extremos subsiste. Tanto se ha escrito, hablado y visto en materia de relaciones homosexuales, que ya casi resulta folclórica la materia. No obstante, esta generalización ha sido posible gracias a libros como el de Vidal, que intentaron dar una imagen digna del uranismo, al menos del masculino, como una manera de elección individual en cuanto a erotismo y sexo, al margen de cualquier pretensión de normalidad. En

una sociedad libre, el individuo se fija sus propias normas, siendo la única cortapisa la dignidad de los semejantes.

Leída a la distancia, la novela muestra sus flaquezas. Psicologías sumarias, disgresiones triviales, exceso de explicación y falta de relato. Junto a ello, las virtudes de un buen espectador de cine norteamericano: buena prosa de diálogos, buen ritmo en la sucesión de escenas, o por mejor decir, de la escena obsesiva y circular del relato: el amor como encuentro imposible, el deseo como anhelo de algo inexistente y fantasmal, que produce la impresión de lo infinito.

Las acciones aluden a los comienzos de la segunda guerra mundial y a su desenlace, muy pálidamente recogidos por los personajes y la intriga. Los Estados Unidos de Vidal apenas si parecen afectados por la contienda más grande de la historia.

El lector de esta narración y las escenas sueltas que completan el volumen puede entregarse a la amenidad de un discurso fluido aunque un tanto banal, que revela al novelista alejado de su nudo problemático, la investigación sobre el objeto de una fascinación amorosa: un varón que seduce y rechaza, sin saberlo, a otro varón. La circularidad y reiteración de la escena complementaria –la frustración amorosa constante– emerge de aquella incapacidad, revelada en las memorias de Vidal: vivir enamorado de un muerto que, desde su omnipotencia fantasmal, ordena al vivo no enamorarse de nadie más.

Este libro sedujo al anciano Thomas Mann, un escritor que Vidal confiesa admirar. Sin duda, Mann advirtió que, más allá de la pudibunda crónica de unos ligues *gay*, había, en tamaño bolsillo, una novela educativa trunca, como, en tamaño monumento, es *La montaña mágica*.

Gran Enciclopedia de la Cultura Paraguaya, *Pablo Burián (editor), diecinueve tomos, Editorial El Lector, Asunción, 1998.*

Concebida como un abarcador panorama de la producción cultural del Paraguay, esta enciclopedia recorre varios campos temáticos, recogiendo textos esenciales en la trayectoria de la cultura paraguaya: biografías de personas protagónicos, historia general del país, narrativa, poesía, historiografía, pensamiento, teatro, folclore y tradiciones, literatura oral en guaraní, mitología autóctona, sociología, episodios bélicos, crítica literaria y la obra de dos narradores puntuales, Augusto Roa Bastos y Gabriel Casaccia, el primero de los cuales aparece como principal auspiciador de la empresa.

La articulación de esta Enciclopedia permite su adquisición conjunta o por secciones separadas, de modo que esté al alcance de todo tipo de

públicos. Sus editores la proponen como la primera empresa de conjunto en esta materia, proyectada con el objeto de que los estudios especializados excedan el consumo de los círculos académicos y lleguen al conjunto de los lectores de nuestra lengua.

Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V, *Christopher Domínguez Michael, Era, México, 1997, 570 pp.*

El siglo quinto de la literatura mexicana es el que corre a medio milenio de Cortés, más concretamente, para el autor, desde la Revolución hasta José Revueltas. Y, concretando aún más, entre las dos encarnaciones míticas magistrales (Eneas Reyes y Ulises Vasconcelos) hasta el realismo doctrinario, intermediando dos experiencias muy dispares: la narrativa política de Guzmán y el intento de una literatura del mandarinato en el grupo de los Contemporáneos, sobre todo en su novelística lírica y en la crítica de Jorge Cuesta.

Esta aparente miscelánea tiene tonalidades en común, a la manera de una partitura musical que culmina en la escena pastiche del final, que da lugar al título del libro: un teatro donde se reúne el Olimpo intelectual mexicano y que se convierte en el lugar del crimen.

Domínguez Michael entiende cabalmente la crítica, o sea que la considera un género literario. Si bien el modelo histórico está presente, más le interesa el personaje que la hermenéutica, más la narración que la abstracción y la idea. Reuniendo a estos protagonistas de la historia intelectual mexicana centrada en la Revolución (desde el albor hasta la burocracia) repasa su ordenación mitológica. En efecto, todos estos personajes tienen un doblez de mito, nacido en la apuesta grandiosa de refundar América, redimir a la humanidad, organizar un lenguaje radicalmente nuevo, exhibir ante una sociedad las claves de su esencia, pactar con el demonio del poder, en fin: habitar el cielo o el infierno, y no la mera escenografía de los días terrenales.

Documentado y puntilloso (a veces en exceso), fluido y divertido en su elaborada prosa, apasionado e irónico, el viaje de Domínguez Michael por la dúplice grandeza mexicana del siglo quinto reafirma la presencia de un excelente lector, de esos que cada vez son menos frecuentes.

Conocimiento prohibido, *Roger Shattuck, traducción de Eva Rodríguez Halfter, Taurus, Madrid, 1998, 440 pp.*

Tres grandes problemas morales ha suscitado desde siempre el cono-

cimiento humano: el saber involuntario, la mejora o empeoramiento moral que acarrea el crecimiento del conocer, y lo que Nicholas Rescher denominó «conocimiento prohibido». Shattuck, recogiendo sus sugestiones, despliega una serie de ejemplos míticos y literarios que ponen en escena sus diversas categorías: lo innacesible o inalcanzable, lo prohibido por la autoridad divina o humana, lo peligroso, lo frágil, lo ambiguo, lo doblemente prohibido.

Desde que Adán, por presiones de una Eva presionada por el Demonio, comió la famosa fruta, mucho han hecho los seres humanos por saber más allá de las prohibiciones e inconvenientes. Soberbia y arrogancia han conducido esta curiosidad hacia el pecado y su castigo. La caja de Pandora, indiscretamente abierta, ha soltado los males consiguientes.

Shattuck sostiene que el actual estado de destrucción del medio ambiente y el riesgo de aniquilamiento planetario tienen su origen en aquel origen, valga la redundancia, en meterse con lo vedado. Sin Adán, etc, no tendríamos bombas nucleares ni efecto invernadero. Pero Adán corría con ventaja: no le hacía falta trabajar, no iba a morir, no enfermaba ni envejecía. Así cualquiera obedece.

Negar el acceso a lo desconocido es negar la libertad y su condición previa: la existencia del mal, que nos hace libres porque nos permite distinguir el bien. El Paraíso, con su inocencia compacta, no es una opción ética, y en ese punto suelen quebrar los planteamientos antropológicos radicales. No podemos volver a él, porque sólo existe como pérdida y nunca lo habitamos. Somos humanos porque podemos establecer y derogar prohibiciones, y porque podemos, asimismo, cuestionarnos nuestras apuestas frente a lo ignorado.

B. M.

En América

El «Diario de poesía»

Fundado en julio de 1986, el *Diario de poesía* que dirige en Buenos Aires Daniel Samoilovich, resulta un fenómeno singular en el panorama de las revistas literarias. Con una tirada de 5.000 ejemplares e infalibles apariciones trimestrales, su presencia en los quioscos de las principales ciudades argentinas y Montevideo, más alguna librería especializada de América, es una imagen francamente excepcional.

Crear una demanda a partir del producto, alentar la lectura de poesía, poner el poema al alcance de quien no compra normalmente «libros de versos», reunir a los lectores de distintos poemarios en un haz plural, son algunos de los objetivos de la publicación, que no tiene apoyo institucional ni empresario, y se mantiene a partir del público conseguido. Creación, crítica y noticiero de actividades poéticas, más algún polémico premio, son sus secciones fijas.

Cuando el *Diario* se fundó eran reconocibles algunas tendencias organizadas en la poesía argentina: los restos del coloquialismo del sesenta (Juan Gelman, entonces cuestionado por razones políticas, Leónidas Lamborghini, Juana Bignozzi), neorromanticismo (revista *Último reino*), neobarroco (Néstor Perlongher, Arturo Carrera), experimentalismo (revista *Xul*), la antipoesía seguidora del chileno Nicanor Parra, y figuras inclasificables, poetas secretos como Juan L. Ortiz y Joaquín Gianuzzi.

Hoy, el panorama se caracteriza por una suerte de trama de cruces que no llega a ser eclecticismo, en la cual se mezclan las distintas vertientes y no cabe distinguir tendencias, aunque la opinión perfilada, en estos campos, siempre pertenece al futuro. Las preferencias de quienes orientan el *Diario* forman un pequeño canon: Montale más que Ungaretti, Auden más que Eliot, Gabriel Ferrater y Jaime Gil de Biedma entre los españoles más cercanos, Borges poeta más que Borges prosista, Octavio Paz crítico y teórico más que Octavio Paz poeta, con una constatación de fondo: hay comunicación entre diversos países americanos y se ha cortado la que existía en los sesenta/setenta con España. Quizás el hartazgo de ciertos tópicos (América: compromiso y protesta) y el interés de España por sí misma como país europeo, han condicionado aquel desencuentro. Faltan noticias de poesía española en las revistas americanas y escasean los poetas americanos en las colecciones españolas. Entre tanto, *Diario de poesía* sigue sus empecinadas

tareas: rescatar ciertos nombres como Juan Rodolfo Wilcock (especialmente, lo que escribió en Italia) y lanzar al Internet poemarios como los de Daniel García Helder.

¿Hay una poética en la empresa, ya que no una doctrina ni, mucho menos, un manifiesto? Quizá se la pueda hurgar en estas palabras del mismo Samoilovich: «El poema no vale por la experiencia que eventualmente evoca: el poema *es* una experiencia (...) Eventualmente, esta conciencia de escribir es parte de una tensión crítica más amplia, de una disposición a la ironía respecto de mí y mis intenciones: me interesa mantener la idea de mi propia mortalidad, tener al borde de la mesa un pequeño demonio burlón que me señale mis limitaciones»

El fondo de la maleta

Giacomo Leopardi (1798-1837)

Hay muchas maneras de ser romántico. Leopardi fue escogido por las circunstancias para el lamento y la ocultación. Pertenecía a la pequeña nobleza de provincias pero vivía pobremente, sin trabajar, como un aristócrata, y pidiendo ayudas como un inválido. En parte lo era: una escoliosis declarada en su infancia lo volvió contrahecho, cardíaco y asmático. Tuvo del romántico la quejumbre por la impertinencia entre hombre y mundo, pero no la vivió con la heroica y desafiante belleza de Shelley o Byron (con quienes coincidió en Pisa, sin siquiera saludarse), sino con un aire de enfermo terminal y un descuido maloliente que lo alejaba de las mujeres que lo enamoraron con ironía compasiva. En compensación, su compañero de cuartos de alquiler, Antonio Ranieri, recibió de él unas ardientes cartas de amor que han dado lugar a curiosas conjeturas: ¿fue Leopardi tan explícito porque su enamoramiento era incorpóreo o al revés? Ranieri llegó a octogenario y redactó unas memorias, mayormente lamentables, donde por poco nos persuade de haber sido el salvador del poeta.

Escasamente presentable en público, Leopardi se refugió en otra querencia romántica, el ocultamiento, el soliloquio que ilustra el vacío universal, el ensimismamiento desértico de la *Verborgenheit*. Las tres mil y pico de páginas de su *Zibaldone* son la tienda en el páramo y un monumento secreto del romanticismo, tardío y de baja intensidad, que se dio en Italia. Leopardi lo mezcló con otras tibiezas: su patriotismo liberal y su catolicismo. Pudo exal-

tarse en la epopeya del país que se estaba construyendo, como Foscolo, o exhibir su tormento carcelario, como Pellico. Pero no lo hizo. Fue un poeta del dolor, pero del dolor como universo, del dolor universal que inflige al hombre un Dios creativo y malvado, que inventó, precisamente, la creatividad del mal.

Fácilmente, se advierte en esta cosmogonía la huella del pesimismo romántico. Pero Leopardi no fue un pesimista al uso. Cansado de vivir, esperanzado en las bellezas inéditas de la muerte, agónico y partidario del éxtasis del extremo sufrimiento, su desamparo no desemboca en la maldición ni el aniquilamiento, sino en la fraternidad. Sabe que sufre la inopia de la creación pero que todos sus semejantes también la sufren, y sale a buscarlos en la noche helada e inhabitable, bajo la engañosa complacencia de las estrellas, *le vaghe stelle dell'Orsa Maggiore*.

En un siglo que se complacía exaltando el progreso lineal y acumulativo, Leopardi fue de los que advirtieron sobre lo inane de toda historia, sobre la vanidad de cualquier empresa y de cualquier expectativa mundana. Mas, cuando llegó a perderse en el infinito, lo sintió dulce como una innumerable compañía amorosa. Porque en esto también fue y sigue siendo romántico, en ese punto donde en el gozo de perder todo límite, en desaparecer, el ser humano mide su inconmensurable grandeza.

El doble fondo

El sueño interrumpido de José Hernández

Toda obra de arte verdadera está hecha de una parte de luz y otra de sombra; toda aventura real desconoce el camino que ha de recorrer, todo lo que está despierto, tiene raíces en el sueño. La línea clara sobre el papel blanco, oculta o revela una noche insondable. Las pinturas, dibujos y grabados de José Hernández no se incardinan dentro de una poética de línea clara, como se dice hoy en día respecto de cierta poesía, sino que es línea que se introduce en la oscuridad para hacer evidente, sobre la piel de la realidad cotidiana, la dimensión extraordinaria de una realidad no sujeta por los marcos estrictos de la racionalidad. Ese aspecto extra es el que está siempre a punto de aparecer en la superficie o bien en el que las apariencias están a punto de sumergirse. Esa sería la línea en la que se sitúan los aguafuertes de José Hernández: una frontera de indefinición en la que las cosas asoman su ser en el ins-

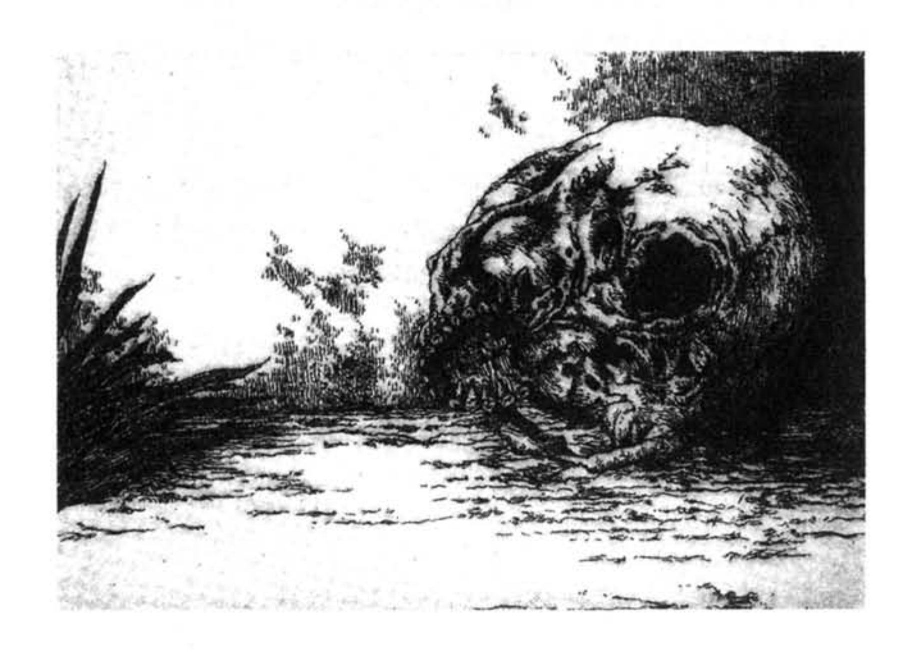
tante de su transformación. Lo que es, no es claro, como puede observarse en «El sueño interrumpido» (1976) o en la serie «Retratos» (1979): mundos sorprendidos en su tránsito hacia otros mundos. ¿Y dónde están esos otros mundos? Aquí mismo, parece decirnos toda la obra de Hernández; es el mundo de todos los días y es el de todos.

En toda obra –en realidad en toda persona– hay como mínimo un doble movimiento: el que viene desde fuera y se interioriza y el que surge desde dentro y aparece ante nosotros y dice, como Gregorio Samsa en el comienzo de *La Metamorfosis*, «¿Qué me ha pasado?» Sin duda desearía cerrar los ojos y así disipar lo que está ocurriendo, pero no hay forma de hacerlo porque no se trata de un sueño o de una fantasía. Simplemente, la realidad interna, con sus indefiniciones, magmas, metamorfosis, crisálidas y carcajadas cínicas o fraternales, se ha abierto camino hasta situarse en la piel, sobre este segundo del ahora, y nos pregunta: «Qué ha pasado». No una pesadilla, no un sueño ni una monstruosidad que, por su propia etimología, será única y por lo tanto accidental; no, lo que ha pasado y está pasando es la realidad misma reivindicando su ración de espacio y tiempo. Sigmund Freud habló de realidades reprimidas que afloran a la superficie transformadas, enmascaradas, y en la obra de Hernández asistimos a la dramatización escénica de realidades que buscan su aparición, su momento, por decirlo así, de reconocimiento. En este sentido, sus pinturas, dibujos y grabados, no son una toma de partido por la irracionalidad, sino un traer a escena los aspectos irracionales y los no sujetos a estrictas ecuaciones cartesianas. De ahí las escenografías a las que tiende su obra: los espacios arquitectónicos barrocos leídos por una ironía fantástica y romántica.

Antes hemos mencionado a Kafka, a quien una tradición demasiado apesadumbrada relaciona siempre con el calificativo de «kafkiano» como sinónimo de intrincado, tenebroso, obtuso y absurdo, pero rara vez de ironía y humor, dos características propias de su obra. Pues bien, ante muchas de las obras de Hernández siempre oímos la risa del autor, una risa sin la cual el lado de sombra de su imaginación adolecería de excesivo pesimismo o tal vez de moralismo. Pero el aspecto paródico opera como subversivo, se vuelve contra toda posible inmovilización de los presupuestos escénicos: muestra el otro lado, pero tampoco lo consagra, no afirma que lo espectral, por poner un ejemplo, es la Realidad con mayúscula, sino que esa realidad, seria/humorística, nos hace ver que el mundo tal como lo vemos, quizás no tenga más fundamento que la que nuestra esforzada voluntad le otorga. Y ante eso, la dimensión paródica de la obra de

Hernández nos permite convivir con todo lo que desafía a nuestra voluntad: con nuestros fantasmas cotidianos, con sus imágenes, finalmente tan semejantes a nosotros mismos.

En muchos de los grabados y dibujos de Hernández aparece lo informe sometido a la mirada atenta de una cuadrícula, de una regla, de un compás. Todas esas formas e instrumentos son metáforas de la razón y del equilibrio, de la medida y la proporción, y no es casualidad esta insistencia a lo largo de casi toda su obra: apunta tanto el aspecto irónico que he señalado, como la crítica de lo magmático e informe. Y al revés: las realidades fractales como crítica del exceso de razón y sus sueños de oligarca. Ambas realidades se devoran y ambas conviven en la sospecha de que son caras de un mismo rostro. La regla y el cartabón llaman a orden a la sombra incontenible, y la sombra, derramándose mientras esboza una sonrisa, cubre los utensilios de la razón acallando su sed de medida y equilibrio. Y todo ello sucede sobre el escenario, casi siempre sobre un espacio abierto que suscita nuestras observaciones, asombros, turbaciones y sonrisas. Toda obra de arte está hecha de una parte de luz y otra de sombra, y entre ambas realidades la sonrisa es un puente que nos permite ir y venir, que nos permite sombrear la luz para que así sea más real y penetrar en lo oscuro con la línea clara arrebatada a las sombras.



Colaboradores

JAVIER ARNALDO: Crítico de arte español (Universidad Complutense, Madrid).

FERNANDO BOUZA: Historiador español (Madrid).

PILAR CABAÑAS: Miembro del Instituto Cervantes (Viena).

PEDRO CARRERAS LÓPEZ: Historiador español (Madrid).

ANTONIO CASTRO DÍAZ: Profesor de literatura española (Universidad de Sevilla).

GUILLERMO CÉSPEDES DEL CASTILLO: Historiador español (Madrid).

HORACIO COSTA: Poeta y crítico brasileño (São Paulo).

EMETERIO DÍEZ PUERTAS: Crítico e historiador del cine español (Madrid).

JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Oxford).

RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).

JAVIER GARCÍA MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid).

CARLOS GÓMEZ CENTURIÓN: Historiador español (Madrid).

JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Universidad Central, Barcelona).

GUSTAVO GUERRERO: Crítico y ensayista venezolano (París).

MIGUEL MANRIQUE: Escritor colombiano (Madrid).

REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).

CRISTINA SANTOLARIA: Crítica teatral española (Madrid).

ISABEL SOLER: Profesora de literatura portuguesa (Barcelona).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 55.00
Socio Protector	U$S 80.00
Institución	U$S 70.00
Institución Protectora	U$S 80.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 30.00
Socio Latinoamérica	U$S 30.00
Institución Latinoamérica	U$S 35.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

Erika Braga
IILI - *Revista Iberoamericana*
1312 CL - University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829 • e-mail: iili+@pitt.edu



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAÚL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCIÓN MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica	1.900	2.014
10. TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica	3.200	3.392
12. EUGENIO MARÍA DE HOSTOS Edición de **Ángel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 91 583 83 08

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	4
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Coloquio:
El fútbol y las artes

Andrés Sánchez Robayna
Poemas

Walter Benjamin
Conversación con André Gide

Dominique Viart
La novela francesa contemporánea

Entrevista con Cristina Peri-Rossi

Centenarios de Bertolt Brecht y George Gershwin



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

